
3 1761 08333138 9

ONZE KUNST

DEEL XIV

ONZE KUNST

VOORTZETTING VAN DE VLAAMSCHE SCHOOL

HOOFDREDACTEUR:

P. BUSCHMANN JR.

Rubriek Ambachts- en Nijverheidskunst onder Redactie van
de Nederlandsche Vereeniging voor Ambachts- en Nijverheidskunst.
Redactie-Commissie: S. H. de Roos, C. Oosschot, R. W. P. de Vies Jr,
Jac. van den Bosch, Secretaris.

DEEL XIV

7e JAARGANG • 2e HALFJAAR

JULI-DECEMBER

1908



J.-E. BUSCHMANN • DRUKKER-UITGEVER • ANTWERPEN

L. J. VEEN
AMSTERDAM

DE NEDERL. BOEKHANDEL
ANTWERPEN



EEN SCHILDERIJ IN TEMPERA TOEGESCHREVEN AAN HUGO VAN DER GOES



E Heer C. J. Holmes, redacteur van het Burlington-Magazine, plaatste in den vorigen jaargang van dat tijdschrift een belangrijke nota onder den titel : « Een schilderwerk van de Doorniksche school ». Naar hij ons mededeelt, is er hier sprake van een schilderfragment in tempera op doek, dat zich in de bibliotheek van Christ-Church College te Oxford bevindt. Dit stuk stelt voor de hoofden (buste) van de H. Maagd en Johannes. De Moeder des Heeren rechts, houdt de handen gevouwen en het hoofd lichtelijk geneigd; op haar gelaat een verpletterde smart ; de geliefde discipel buigt zich over haar henen en houdt de oogen, in innerlijke beschouwing, gesloten. Deze beide figuren zijn, zooals we zullen zien, zeker van een *Graflegging* afkomstig. De geschreven catalogus in de bibliotheek van Christ-Church College, deelt ons mee dat dit een fragment is van een groote schildering, die in een Genueesch paleis door brand werd vernield en op het oude etiket stond : *door Bellini of Mantegna.* De koppen zijn hier drie kwart natuur. De achtergrond is klaarblijkelijk goud, het gezicht van Johannes is veeleer van donker koperrood, de handen van Maria zijn bleeker en kouder van toon. St Jan draagt een kleed van verslenst oranje met een blijkbaar donkergroenen schijn, bijna zoo donker als de sluier der H. Maagd. De schildering is herhaaldelijk uitgestukt, op een wijze dat de oorspronkelijke vormen niet gemakkelijk te herkennen zijn. Voeg hierbij een dikke laag vernis. Een eenvoudig onderzoek dezer schildering stelt ons in staat om ons te verzekeren dat er hier van Italiaansch werk geen sprake kan zijn.

De schrijver dezer nota, die we hier vrij vertalen, heeft een foto van dit fragment onderworpen aan het onderzoek van den heer James Weale, en deze laatste stelt voor om er een werk in te zien van de Doorniksche school. De schilders dezer school waren inderdaad gewoon om in tempera op doek en op

groote schaal te schilderen, vooral als er sprake was van 't uitvoeren van ontwerpen voor tapijten. Het is zelfs mogelijk dat te dien einde het werk



Fig. 2. DE GRAFLEGGING. -- Copie volgens van der Goes. (Nationaal Museum te Napels).

naar Genua gezonden werd. Maar naar het ons voorkomt was het waarlijk niet noodig om zijn toevlucht te nemen tot Italiaansche kunst, om een dergelijke compositie te doen weven. Het was voldoende om zich te wenden tot Brusselsche, Brugsche of beter nog Doorniksche kunstenaars. Uit de stadsrekeningen, uitgegeven door den heer Soil de Moriamé, blijkt inderdaad dat het tapijtwerkersgilde dier stad bloeide. Hoewel niets bepaald weerspreekt dat men in Italië naar een uit Vlaanderen afkomstig model geweven zou hebben, is dit toch niet waarschijnlijk, terwijl daarentegen onze wevers wél heel vaak werden aangezocht om de modellen der kunstenaars van het schiereiland te vertolken : ze voerden die in onze eigen streken uit of wel werden ze geroepen om ze ter plaatse te weven.

In ieder geval duiden, zooals de Heer C. J Holmes zegt, de eigenaardige fijnheid der faktuur en de breede teekening op een der grootste meesters onzer oude school en nadat hij inlichting had ingewonnen aangaande dit



Fig. 1. — FRAGMENT EENER SCHILDERING IN TEMPERA.
(In de Bibliotheek van Christ-Church-College te Oxford).



interessante werk, kwam hij tot het besluit dat het in ieder geval mag worden ondergebracht « in het dossier van dat geheimzinnig personnage: Rogier van der Weyden ». Dat dit kostbare fragment herinneringen aan den Doornikschen



Fig. 3. — GRAFLEGGING.
(Museum Doornik).

meester opwekt, mogen we m. i. niet betwijfelen. Men vindt er inderdaad tot op zekere hoogte zijn diep aangrijpenden toon in weer. Niettemin toont de auteur er van zich meer realist, dieper ook en machtiger in de vertolking der fysionomieën, maar aan de andere zijde verschillen de typen van die, waar Rogier van der Weyden zooveel van hield.

We vinden deze beide figuren weer op een compositie die ons enkel uit talrijke copiën bekend is. Met al de karakteristieke details van houdingen, draperieën en tot op zekere hoogte met dezelfde uitdrukking, vinden we deze beide koppen ook op een *Graflegging* in het Museum te Napels, een werk waarop de heer Friedländer vooral de aandacht heeft gevestigd [1]. Deze

[1] Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen D. XXV, (1904) Hugo van der Goes. *Eine Nachlese* N° 108 à 118. Deze compositie werd o. a. door den heer H. Hymans toegeschreven aan Rogier v/d. Weyden, het *Schildersboek* van Carel van Mander Deel I, p. 106, Hieron. Wiericx heeft de groep gegraveerd, doch zonder vermelding van den schildersnaam. De gravure, waarom het hier gaat, is *niet* zooals ik heb vastgesteld een

geleerde is van oordeel dat die kopie, niettegenstaande de vele gebreken, ons beter op den weg naar het origineel helpt en hij grondt zijn conclusie



Fig. 4. — GRAFLEGGING. — Fransche bewerking; xvie eeuw.

o. a. op de overeenkomst, die er bestaat tusschen het hoofd van Maria-Magdalena en diezelfde heilige op de Portinari-Triptiek in de Uffizi te Florence en op den baardeloozen grijsaard in de galerie Liechtenstein, die door verscheiden bevoegde critici aan Hugo v d Goes is teruggegeven.

Deze Graflegging moet groot succes hebben gehad, want we vinden haar herhaald op een aantal min of meer getrouwe copieën, vooral wat het aantal, de houding en de kleeding der figuren betreft, maar het uitgedrukte karakter wordt telkens zwakker door het feit dat de gaandeweg veranderende copieën niets dan luk-rake herhalingen werden van een zeer populair onderwerp, van vaak zeer middelmatige schilders, die waarschijnlijk van het oorspronkelijke werk of de eerste replieken, nooit hadden gehoord.

Te Doornik gaat de kopie nog door voor een werk van Rogier v/d Weyden, hoewel ze moet dagteekenen van het eind der xvde eeuw. Zonder vooringenomenheid beschouwd, roept ze niet langer voor ons op de groote hoedanig-

weergave van het stuk te Napels. Het herinnert veeleer aan het paneel in het Museum te Doornik, dat vooral door den kop van den gebaarden grijsaard, rechts, wordt gekarakteriseerd Deze triviale fysionomie is getrouw door den Vlaamschen graveur weergegeven, maar de plaat levert geen enkel gegeven aangaande den oorsprong van het paneel.

heden van den grooten meester, maar evenmin vinden wij er een der gebreken of overdrijvingen op, die het Napelsche paneel ontsieren. De schilder



Fig. 5. — GRAFLEGGING. — Gedeelte eener tempera-schildering. (Museum Berlijn).

is er in geslaagd om alle overdrijving te vermijden; hij heeft de typen der Maagd en St. Jan verzacht, terwijl de grijsaard een gemeen, bruut gezicht heeft.

De onlangs door den Louvre aangekochte copie bezit niets van de gedrongen teekening en het indrukwekkend karakter, die het primitieve werk onderscheidden en bovendien is het geschilderd in dien klaren gulden toon, die men nooit in het werk van den Gentschen meester vindt. Verder kunnen we nog noemen de kopie uit het Museum te Gent, in de hoogte genomen, die van de

kerk te Veurne en van de St Pieterskerk te Leuven, maar geen enkele er van voldoet ons inderdaad. De Heer Hulin bezit een copie welke hij, volgens verdienste, vóór die van het Museum te Gent plaatst. Dan bestaan er nog kopieën, zonder groote waarde, in de sacristie van de St. Barbara te Gent en bij de Paters-Capucynen, Place du Jeu de balles, Brussel. Verder — heel eigenaardig — was 't ons gegeven om er drie van verschillende afmetingen in een particuliere verzameling te Luik te vinden Te Nijvel werd onze aandacht onlangs getrokken door een reductie, — dertig centimeters in de lengte, — zeer verzorgd werk, maar zonder eenige buitengewone verdienste.

Op de tentoonstelling der Fransche Primitieven te Parijs ([1]) vond men, doch hoe zwak en verzoetelijkt! *de Graflegging*, waar we het hier over hebben; de gulden achtergrond wordt thans door een middelmatig landschap ingenomen; het is niet langer een copie, maar een ware interpretatie. De wijzigingen, die men in de typen opmerkt, verraden een geheel Franschen invloed, of beter nog een Fransche hand.

Het zij mij thans vergund om het Oxfordsche fragment te stellen naast het paneel in het Nationaal Museum te Napels, waaromtrent men overeen gekomen is om het althans onder de copieën een eerste plaats toe te kennen, en dan verdient volgens ons het in tempera uitgevoerde stuk onbetwistbaar de superioriteit. Men raakt diep onder den indruk van het gevoel van smart op die gezichten en de expressie is overigens op bewonderenswaardige wijze bij het karakter der figuren aangepast. In dit opzicht vooral is het doek in *Christ-Church-College* veel schooner dan de paneelen te Napels en elders. De copiïst moet het oorspronkelijke werk hebben gekend maar hij is toch niet bij machte geweest om behoorlijk de monden te teekenen : in plaats van ze half open of even licht gesloten te laten, heeft hij ze zóo stijf op een geklemd dat 't overdreven samenpersen van de lippen op 't gezicht van St. Jan een soort van ontevreden grimas heeft doen ontstaan en de Maagd een gezicht trekt, dat volstrekt niet bij de oneindige droefheid in haar oogen past. Die zwakheden in de vertolking zijn overigens gemakkelijk te verstaan, wanneer

[1] *Exposition des Primitifs français au palais du Louvre, Pavillon de Marsan, et à la Bibliothèque Nationale, par MM. Bouchot, L. Delisle, J. G. Guiffrey, Franz Marcou, Martin et Vitry.* « Cette pièce a été longtemps regardée comme une œuvre flamande, mais la copie qui en existe dans l'église d'Auxerre, le type si formel des personnages encore retrouvés dans la Bourgogne, une Pseudo-Agnès Sorel figurant la Madeleine, nous inclinent à attribuer ce travail à un des peintres de Champagne ou de Bourgogne, travaillant dans ces contrées dans la seconde moitié du xve siècle. » Het paneel, dat aan den heer Munier-Jolain te Parijs behoort (H. 0m75, L. 1m25), is, naar we zeiden, geheel Fransch van expressie, maar de vinding van het onderwerp behoort ontegensprekelijk tot de Vlaamsche kunst. Dit feit toont aan tot welke hoogte van populariteit in het Frankrijk van de xvie eeuw, de Vlaamsche voortbrengselen waren gestegen en het is niet te verwonderen dat de Meester der Bourbons, Nicolas Froment en anderen, zich op de Meesters van het Noorden hebben geïnspireerd.

men zich rekenschap geeft van de knappe teekening en het mooie modelé van het Oxfordsche stuk. De fijne, lange, onpersoonlijke handen van Maria op het paneel, worden vol kracht en leven op de temperaschildering, ook de beide koppen zijn veel beter van compositie.

Wanneer men vervolgens het Oxfordsche stuk vergelijkt met het doekfragment in het Berlijnsche museum, dat door den heer Friedländer wordt toegeschreven aan Hugo van der Goes, kan men zien dat dit laatste ook in tempera geschilderd is en dat het met den tijd denzelfden donkeren toon heeft aangenomen, zooals men dien ook te Oxford waarneemt. Het verdient bovendien vermelding dat het uit Italië, uit de verzameling Panciatichi afkomstig is. Voor zoover men over een fotografische weergave oordeelen kan, is het stuk te Oxford veel mooier dan het Berlijnsche fragment : de koppen zijn veel beter geteekend, het modélé is veel vaster en soberder van lijn.

Bij nader onderzoek ontdekt men echter dezelfde manier in het teekenen van den neus en de monden. De handen van Maria, op de schildering te Berlijn, zijn echter minder krachtig dan die te Oxford, doch hetzelfde procédé is gebruikt ter aanduiding der verschillende plans. Op het Oxfordsche stuk zijn de draperieën veel soberder, om niet te zeggen sommair, evenwel schijnen deze beide werken ons van denzelfden kunstenaar afkomstig te zijn. En het ware niet onbelangrijk om hier het gevoelen mee te deelen van den heer Durand-Gréville, hier te belangrijker omdat bij het uitspreken er van de Fransche kritikus niet over de hierboven vermelde termen van vergelijking beschikte. (1) « *Nous nous garderons bien* », zegt hij, « *d'exprimer une opinion définitive sur un tableau qui nous est connu, non pas même par la photographie mais par une simple reproduction phototypique, d'ailleurs bonne; toutefois, quand cette reproduction nous est tombée sous les yeux, nous avons eu brusquement l'impression d'un Hugo van der Goes, sobre et robuste. L'examen du détail nous a fait persister dans cette impression. Un élève pourrait avoir imité les mains aux articulations noueuses, que le maître emploie couramment; mais il n'aurait pas imité ce dessin et ce modélé simplifiés, cette expression si voisine de la nature, cette tenue générale des valeurs qui sont autant de caractères de Hugo van der Goes.*

» *De Tournai à Gand, la distance est courte, nous ne modifions donc pas beaucoup les opinions qui ont été émises avant la nôtre. Mais, encore une fois, celle-ci est exprimée sous la réservé d'une verification directe.* »

Er bestaan dus twee groote kansen dat we thans in het bezit zijn van een oorspronkelijk werk van de hand van denzelfden genialen artist. En nooit kan het genoeg betreurd worden dat een noodlot op al deze tempera werken

(1) *Bulletin de l'Art* van den 5en October 1907.

van Hugo schijnt gerust te hebben, die in dit opzicht veel minder fortuinlijk zijn geweest dan de doeken in het museum te Reims, waarvan de oudste ongeveer tot den tijd van den Vlaamschen kunstenaar behooren.

Er bestaat hier aanleiding om aan te nemen, dat de *Graflegging* van Hugo van der Goes ook den meester zelf moet hebben opgewekt tot verscheiden replieken op paneel. Anders is de inderdaad buitengewone verspreiding van dit onderwerp niet verklaarbaar.

De fragmenten uit de Galerij te Berlijn en de bibliotheek van Christ-Church-College, hebben hertoetsingen, herstellingen ondergaan en, wat meer zegt, zijn alle vernist geworden. We bezitten dus geen enkel onbetwistbaar getuigenis aangaande het talent van den schilder, en niettemin openbaart zich zijn meesterschap in het fragment te Berlijn, zij 't daar dan ook omsluierd door afwijkingen en vlekken, door zichtbare fouten in de structuur der koppen, daarentegen veel vaster en zekerder op het Oxfordsche stuk. Men voelt dat Hugo vooruit is gegaan, en dat, zoo hij door de wijze van opvatten nog verwantschap vertoont met Rogier van der Weyden, hij op weg is om de meest besliste persoonlijkheid te verkrijgen. Het Maria-type verwijdert zich ver van het zooveel edelere van den Doornikschen Meester, zooals we dat kennen van de Drieluiken in de Galerij te Berlijn en van de Triptiek met het *Laatste Oordeel* in het museum te Beaune; het is zoo reëel en de er op uitgedrukte smart maakt het zoo menschelijk, zoo voor ons begrip bevattelijk, dat men de ruwheid, ik had bijna gezegd *het vulgaire* van het masker er om vergeet. De kop van Johannes drukt zelfs, als ik me niet vergis, een zeker gevoel uit van moderniteit, uitvloeisel van een studie naar de natuur, die geheel vrij is van alle conventioneele verzwakking. In niets doet hij denken aan het reeds geziene of aan de een beetje verpieterde type van Memling of Gerard David. Hij onderscheidt zich integendeel door iets forsch en mannelijks, het lijkt de Maagdelijke discipel, maar in den vollen opbloei van zelfbewuste kracht; in ieder geval staat hij ver verwijderd van die grimassen-trekkende figuur van het Napelsche paneel. Vergelijken we het hoofd van dezen heilige met de fragmenten te Oxford en Berlijn, dan zien we, dat indien al niet niet dezelfde persoon in beide gevallen model heeft gezeten, het in ieder geval een *na*-bestaande moet zijn geweest.

De *Graflegging* wordt voorafgegaan door den *Nood Gods* en we gelooven dat zekere miniatuur, behoorend bij het Vlaamsche Handschrift van 41 (cimelien) van de Bibliotheek te Munchen, die dit zelfde onderwerp voorstelt, in betrekking moet staan tot een verdwenen werk van Hugo van der Goes; ten dien opzichte zullen we ons veroorloven om den lezer te verwijzen naar een mededeeling door ons tijdens het verleden jaar te Gent gehouden congres gedaan. (1)

5 Oct. 1907

Jos. Destrée.

[1] Hugo van der Goes: *Notes pour servir a une communication accompagnée de projections lumineuses*



KUNST VAN HEDEN



De tweede tentoonstelling van moderne kunst, ingericht door de maatschappij *Kunst van Heden*, werd 21 Maart ll. te Antwerpen geopend. Waar ze belangrijk was door de algemeene inrichting, door de groote hoedanigheden der tentoongestelde werken, — ze onderscheidde zich vooral door het feit dat het Antwerpsch publiek, dat zich tot hiertoe tegenover de pogingen van Kunst van Heden tamelijk onverschillig getoond had, deze tentoonstelling dadelijk met warmte ontving.

Ten dien opzichte wil ik in herinnering brengen wat de heer Emmanuel de Bom destijds schreef over de vorige expositie en waarin de schrijver, nadat hij het bestaansrecht van het Genootschap had aangetoond, het maatschappelijk belang er van beschouwd en de tentoongestelde werken besproken, met deze woorden besloot : « In elke andere groote stad ware een tentoonstelling als deze eerste van Kunst van Heden een «gebeurtenis» geweest. Te Antwerpen was zij dit ook, maar voor een kleine minderheid! Hoe dikwijls heb ik de uitgestrekte zalen, waarin men de kelderachtige academielokalen niet meer herkende, voor mij en de heeren opzichters geheel alleen gehad ! » Maar hij troost zich over dit échec, beschouwt het slechts als schijnbaar en eindigt met 't uitspreken van zijn vertrouwen in de promotors dezer kunstbeweging, gesteund door de weinigen, die de toekomst zijn, niettegenstaande de geringe belangstelling der menigte [1].

Wat een voldoening moet het thans voor de inrichters zijn om eindelijk hun pogingen te hebben zien slagen ! De kring van « eenige weinigen » voor wie het vorig Salon enkel scheen te bestaan, had zich aanmerkelijk uitgebreid en men mag aannemen dat het programma der verspreiding van den echten kunstgeest op het punt staat om zich te verwezenlijken.

We weten uit de voorrede van den catalogus, dat het streven van de pas afgeloopen tentoonstelling is geweest om het werk van éénzelfden kunstenaar op synthetische manier te rangschikken « om hem te vertegenwoordigen op zoo

(1) *Onze Kunst*, Januari 1906.

volledig mogelijke wijs, ten einde hem te kunnen volgen in de ontwikkeling zijner kunst, in de uitdrukking die hij vermocht te geven aan zijn streven ».

En deze schikking gaf inderdaad rust en eenheid aan den algemeenen aanblik der tentoonstelling; de kunstenaars, als vertegenwoordigers van verschillende kunstrichtingen, zagen zich in staat gesteld om hun bedoelingen in hun geheel duidelijk te maken en bleven toch onderling door den band van kunstenaars-eerlijkheid verbonden.

Zoo was de kleur, als element der illusie-gevende weergave der dingen en tegelijk als uitdrukking der eigenaardige bekoring, die elk er van afzonderlijk bezit, met zeldzame ooggevoeligheid door Jan Stobbaerts verstaan en door ze recht in hun innige betrekking tot elkaar en in hun opvolgende en als vanzelf in 't oogvallende herleidingen te gevoelen, heeft hij een belangrijk werk geschapen, dat de eereplaats wettigde die men hem op de tentoonstelling had gegund.

Als hij eerst in het sujekt het stevig gestel van het geheel heeft opgetimmerd, ieder voorwerp zijn eigen plaats aangewezen, de omtrekken zijner menschenfiguren en dieren bepaald en het stuk op die hoogte gebracht, waarop de meesten meenen het als voltooid te mogen beschouwen, aanvaardt hij 't enkel nog maar als schets! Dan begint hij, met een zeldzame volharding, het in alle deelen en onderdeelen te doorwoelen, ontdekt meer en meer het onderling verband tusschen het trillende licht en de malsche kleur van de motieven, waar hij van houdt. Nadat hij dan zoo de hoofdaccoorden heeft vastgesteld, verdeelt hij, altijd in betrekking hiermee, de opeenvolgende kleur-verbuigingen, tot dat hij het onmiddellijk verband tusschen de kleuren-aandoening, waaruit ze ontstonden, gevonden heeft. Dit onverpoosde, geduldige, volhardende werk, verwekt stukken van een volmaakte schilders-bekoring, door de gemeenschap die er bestaat tusschen den maker er van en de essentie — den geest zelf van zijn geboortegrond, het vruchtbaar sappige land van Vlaanderen, dat hem met zijn onmiddellijk te grijpen schilderachtigheid en uiterlijke welvarendheid, de schoonheid zijner werken ingeeft. Hij doet niets dan haar maar gehoorzamen en volgen als uit instinkt. Hij verduidelijkt wat hij er van heeft te zeggen en doet vaak met al zijn naïeveteit belangrijke vondsten op 't gebied van tooneelmatige schikking en *mise en page.* Ik heb hier vooral het oog op zijn *Antwerpsche Slachtplaats.* De os, die gekeeld wordt, ligt opzij, met gebonden pooten; het geheele midden van het stuk is met zijn rossig-geokerde kleuren gevuld. Voeg daarbij den breeden gulp van het roode bloed, dat uit den afgesneden hals vloeit en door een knecht rechts in een lang-gesteelde pan wordt opgevangen. De slachter zit op zijn hurken achter het dier en maakt het af.

Het tooneel heeft plaats in een met tegels bevloerd binnenhuis, met effen

JAN STOBBAERTS : ANTWERPSCH SLACHTHUIS.

(Verzameling Lequime, Brussel).



muren, waartegen aan blokken bevestigde takels zijn opgehangen, een open deur ziet uit op een helder belichte binnenplaats, die zeer te pas in de compositie aangebracht is. Onmogelijk om een, op zichzelf afstootend onderwerp, met meer breedheid, meer genereuse veredeling mede te deelen in kunst.

Er bestaat verband tusschen deze schilderwijs en die der oude Meesters, vooral Vermeer van Delft en Pieter de Hoogh, want het is Stobbaerts' eerzucht om hen te gelijken, evenals die van Hendrik de Braekeleer, met wien hij samen zijn eerste kunstenaars-opvoeding in het atelier van Leys had ontvangen. De verwantschap, die deze drie kunstenaars in hun werk verbindt, zal zeker eerlang hun namen meer en meer tot elkaar doen naderen ; er zou een bizondere studie te maken zijn over hun betrekkingen onderling en met hunne voorgangers uit vroeger eeuwen, een studie die de individueele kenmerken van elk hunner op den voorgrond zou kunnen plaatsen.

De beperkte ruimte, waarover we ditmaal beschikken, laat echter niet toe om zoover te gaan en we bepalen ons dus tot het vaststellen van nog één enkel feit aangaande den meester, die ons thans bezig houdt. Mijn bedoeling is om een parallel te trekken tusschen de dieren, die hij schildert en die van een anderen schitterenden dieren-schilder, die Jozef Stevens heette. Deze laatste schiep vooral behagen in zijn rol van verteller van dikwijls aandoenlijke fabelen, waar het masker, aan de dieren geleend, de menschelijke nooden moest vertolken. Slechts bij uitzondering gaf hij dit mensch-ontleedkundig aspect prijs, bij voorbeeld in dat stuk in het museum te Brussel, *Plus fidèle qu'heureux*, waar de eenvoudige, recht tot het hart sprekende voorstelling van een aap, die van kou in de sneeuw is gestorven, meer treft door de kracht der vertolkte werkelijkheid dan het ensemble van het stuk, waarin de anecdotische geest overheerscht. Deze geest bestaat bij Jan Stobbaerts niet meer en zijn dieren zijn juist daarom zoo krachtig van uitdrukking, omdat men geen menschen-intellekt bij hen veronderstelt; — we voelen ze hun eigen leven ademen. De ziele-studie is des te belangrijker omdat de kunstenaar het werkelijk leven volgt en diep gevoelt — een leven verschillend van aard met het onze : Dat is het erfrecht van het ras, om in die mate het gevoel der werkelijkheid te bezitten en door verinnigde waarheid, van het schijnbaar vulgeere een werk van schoonheid te maken.

Indien de kunst van Fantin Latour niet de verscheidenheid van aanblik van die van Jan Stobbaerts biedt, indien hij de natuur niet zoo diep doorvoelt, heeft hij daarentegen de werkelijkheid even gewetensvol en met den noodigen eerbied gevolgd om een voornaam picturaal gevoel in sobere zinnen weer te geven. De volkomen afwezigheid van alle aanstellerij, een edele en zuivere smaak, een eenvoudige en volmaakte weergave, zijn er de kenmerkende

eigenschappen van. De handeling wordt op het doek in zilverige halftonen vertolkt, door verzwaarde zwarten onderstreept, die een mooie tegenstelling met het vleesch vormen ; détails van levendige kleur : een lichte doek, een bloemenruiker geven de uitspringende noot, in verband waarmee de nauwlijks merkbare veranderingen in den vorm, zachtkens in den toon zelf aangegeven, met een schijnbaar minimum inspanning worden verwezenlijkt en waarin de zaakkundige verdeeling der groote partijen vooral bijdraagt tot het verkrijgen van het effekt.

Twee heel mooie stukken *Lektuur* en *Studie* (jong meisje, dat zit te schilderen), geven een duidelijk denkbeeld van deze eigenaardige werkwijs ; ze werden heerlijk omlijst door studies van bloemen, teer-fijne stillevens en door enkele dier musikale droomerijen, waarin hij tegen 't eind van zijn leven zooveel behagen schiep en die hem voor een groot deel door zijn vurige bewondering voor Wagner werden ingegeven.

Wat we vinden in deze schildering, is de kracht verkregen door besparing der middelen, een factor in de kunst, die onze schilders in hun overborrelende levenskracht en levensmoed maar al te dikwijls verwaarloozen, maar die vooral de Engelsche en Fransche kunstenaars in hooge mate onderscheidt. Evenals bij Fantin Latour springt dit bij Ménard en Sauter in het oog.

Fantin, altijd bekommerd om de algemeene, de héele volle noot, dringt allengskens en met steeds toenemende zielkennis in het innigst van zijn onderwerp door ; Sauter, hierin meer virtuoos, stelt daar vlug geschetste stukken tegenover met nieuwe, zeldzaam-verrassende en meeslepende kleuren en kleurenharmonieën. Deze verbindingen van eigenaardige tinten en tonen, die als gedroomd zijn op het palet, worden voor ieder nieuw werk vernieuwd, veranderd en frisch gehouden door al de stadiën der uitvoering heen.

De afstand tusschen zijn portretten en zijn verbeeldings-composities, is niet heel groot, zooals de *Bruidsmorgen, de schoone Dame*, *Moederschap* of *Kameraden*, waarin we overal weervinden het muzikale contrast en waar het schoonste grijs en blauwachtig zwart, door teergroene en rose waduwen heenspeelt.

Als tegenstelling voor deze lieve fantaisieën in groenen toon, de glans op zijde en brokaat, met zilver overloverde stoffen, zijn enkele mansportretten, vooral dat van Prof. F. M. Müller, Cardinaal Rampolla en Prins Troubetzkoy behandeld volgens gestrenger tucht, de vormen zijn neergezet met de begeerte naar het vastleggen der meest kenmerkende trekken en de bedoeling is om het plotselinge, het op eens ontstane van den indruk te handhaven, van het oogenblik der conceptie af tot aan de naamteekening op het stuk.

Wanneer we dan overgaan tot het werk van Ménard, bij wien we eveneens het sobere in zijn uitdrukkingsmiddelen op prijs stellen, vinden we daar

vooral in de picturale ontwikkeling van zekere dichterlijke denkbeelden, in betrekking met heerlijke landschappen, die voor ons oog in schijnbaar doezelige tinten oprijzen. Het heimwee naar antieke schoonheid zingt in die



G. SAUTER : Portret van Prof. F. M. Müller.

idyllen met droomerig gulden luchten en vijvers als spiegels van metaal, waar de maan zich in baadt, — die landschappen in de opalen uren van den morgen met de baadster in den kleinen poel.

Elke onrustige beweging is vermeden in die stukken, die door een samenwerking van uitdrukkingsvolle lijnen, van zijde-zachte tinten den indruk geven van ver verwijderd zijn, van een innig tot zichzelf inkeeren, van herinneringen aan den klassieken grond. Het pastel *Pàris*, dat eigenlijk niet meer is dan een fragment van een belangrijker compositie, heeft vòor

zich reeds de concentratie in de handeling, de vormenzuiverheid van 't een of ander antiek marmer. Daarbij toonen twee portretten ons de eerlijkheid van den kunstenaar aan en dezelfde eigenschappen leven in de doeken die



E. MÉNARD : Pâris.

een meer onmiddellijk volgen eischen van de natuur ; we vinden er in weer dezelfde voornaamheid, dezelfde instinktmatige zuiverheid, die we in die heerlijke eenzame landschappen bewonderden.

Een vergelijking tusschen Ménard en Böcklin, die op de tentoonstelling met eenigszins gelijksoortig werk vertegenwoordigd was, zou wellicht eigenaardig de moeite loonen. Ongelukkig echter zou de vergelijking dan niet ten gunste van den laatste uitvallen; een zekere onsamenhangendheid in de kleur zou leiden tot voorkeur voor den Franschen schilder. Maar we behooren er hier bij te voegen dat aangezien zijn voornaamste doeken in het bezit van musea zijn, men voor de Antwerpsche tentoonstelling alleen eenige eigenaardige stukken los kon krijgen, die echter geen kenmerkende uitdrukkingen zijn van zijn kunst, zooals het *Doodeneiland* in het museum te Leipzig en de *Verblijfplaats der Zaligen* in dat te Berlijn.

De afstand tusschen de Vlaamsche opvatting der schilderkunst en die van Böcklin, blijft zich echter altijd duidelijk doen gevoelen. Terwille der verfijningen in de kleurschakeeringen zullen de Vlamingen wellicht nog een

Ménard aanvaarden, maar ze zullen zich tot oordeelen onbekwaam achten tegenover de theoretische kleur-vertolkingen en den berekenden en bereke-



EMIEL FABRY : Lachésis.

nenden stijl der ordonnanciën, als zoovele aanduidingen van het Germaansche temperament, dat onder een Toskaanschen hemel vertoefd heeft. Hier dringt zich een verschillend criterium dus als van zelf aan ons op, en terwille hiervan moeten we onze aandacht vestigen op de baanbrekerszijde van Böcklin's talent, dat geen onmiddellijke voorloopers had, en dan zal men, in zijn geheel beschouwd, de rijke verbeelding in het werk bewonderen en de dichterlijke zienersgave, die echter nader aan de litteratuur dan aan de schilderkunst is verwant. Uitdrukking hieraan wordt gegeven door een decoratieven smaak, die zich uit bij de algemeene schikking en de kleuren aanbrengt in glacis, welke het pleisterachtig-gemarmerde van Romeinsche encaustieken hebben. Op verschillende plaatsen breken nieuwe kleuren uit, die niet door overgangstonen zijn verbonden; de welbegrepen verdeeling verhindert echter het stuk om *druk* te schijnen.

Emiel Fabry, wiens werken wat streven naar stijl en rytmus betreft, niet

zonder eenige overeenkomst met de voorgaande zijn, toont een scherper omlijnde, meer geserreerde en vaster teekening, die meer streeft naar het behouden van den juisten vorm, dan naar het verhevene der beweging.

De tinten: bronsgroen, wijnrood of bister geven de halfvlakken, de uitstekende deelen en de spierbewegingen aan. Men herleeft in zichzelf, voelt en volgt door bemiddeling der voorgestelde lichamen het leidend denkbeeld van den teekenaar. De kleur, in den eigenlijken zin van het woord, is opgeofferd aan de vorming van de lijn en de ontheffing aan de werkelijkheid wekt het kunstgevoel op, zooals het bij wélbegrepen decoratieve werken past. Het paneel *Lachésis* stelt dit rytmenspel voor in de vereeniging van houdingen, die hoewel eenigszins gedwongen en verwrongen, hoegenaamd niet den indruk geven van vermoeidheid, dank aan het welgeëvenreedigd tegen elkaar opwegen der verschillende deelen.

Uitgaande van de heftig realiste, instinctieve kunst van Jan Stobbaerts, zijn we uitgekomen bij de abstrakte van Fabry, die zoo ver verwijderd is van de onmiddellijke beschouwing der zichtbare dingen, — een ander machtig kunstenaar, Jacob Smits, zal deze beide uitersten voor ons met elkaar doen versmelten; hij vereenigt in zich de zinnelijke waarname van den artiest, die door de levende natuurkrachten is ingenomen en den zin voor synthese, die den ontvangen indruk in den geest vergroot en tot aan het zinnebeeldige doorvoert. Met een zeldzaam vermogen begaafd om tusschen hevige en geweldige tegenstellingen het evenwicht te bewaren, zet hij zijn kleuren tegen elkander, doet ze geweld aan, zonder ze af te doen wijken van hun onderlinge harmonie. Hij aarzelt niet om de grootste moeilijkheden aan te pakken, verlichtingsproblemen, die enkel met die van Rembrandt te vergelijken zijn, zooals het vasthouden van de schitterende witheid van een muur in een interieur in bezonken toon, dat weerstand biedt aan lichtende wolken, door een schuifraam gezien en strijd voerend tegen een enkele, losse lap intens blauwe lucht.

De kunst om zich tegen zijn wil verzettende elementen te breken, stelt hem in staat om te voltooien wat minder ervarenen enkel maar kunnen beproeven: de weergave in levende symbolen van het godsdienst-gevoel dat bij hem gewekt wordt in een zeker land, het dorre, elegische land der Kempen, waarvan hij de groote rust geschilderd heeft. Soms, ter weergave van zijn denkbeeld, bedient hij zich van den nimbus of den gouden achtergrond en door het zoodanig beperken van zijn arbeidsveld houdt hij vast al wat kan zeggen de naïeve blik van een Kind der Kempen, of van een gelukkige jonge moeder met een kindje op den schoot. Op de stijlvolle verdeeling wordt nadruk gelegd door de uitdrukkingsvolle teekening van breed opgevatte bloemen, die zich huwen aan het door hem uitgedrukte gevoel, terwijl zijn akwarellen met den breeden penseelslag van een fresco-schilder zijn behandeld.

Een andermaal, waar hij elk ander hulpmiddel versmaadt en enkel werkt uit schildersdrang, gevoelt hij al de verschrikking van een dreigend landschap dat hij weergeeft in al zijn pracht; of wel hij formeert, als in den



JACOB SMITS : Judaskus.

Judaskus als grootsche silhouetten tegen den gloeienden hemel, waar een rouw gordijn is opgehangen over de zwarte heuvelen van Golgotha. Het voorgevoel van den Christus lezen wij in zijn vochtige, in de verte wegziende oogen; bij Judas schijnt de enorm breede slaap het karakter aan te duiden dat we bij hem veronderstellen; zijn zware baard mengt zich met de haren van den Christus in tinten die aan Giorgone's glorieuse tonen herinneren. Hetgeen niet onmiddelijk tot de uitdrukking bijdraagt, wordt enkel aangeduid en het geheel, met zijn vlammengloeiende lucht, is als de levende oproeping van een noodlotsontwerp, zooals hem dat waarschijnlijk door een Onweersavond in de Kempen werd ingegeven. Van datzelfde land, dat hij zoo geerne ziet, geeft hij de levende synthese op het door het Museum te Brussel ingezonden stuk. — Met eenvoudigen zit Christus aan tafel. Er waast iets van innige vroomheid in dit landelijk binnenhuisje, men voelt al die wezens ademen in de stilte van 't warm omhuivende licht, dat door 't schuifraam dringt. Door de zijverdeeling van het licht doet het de omtreklijnen uittreden

en geeft net als bij beeldhouwwerk iets opgewerkts aan de menschenfiguren. Iets van magistrale grootheid heerscht in dit tooneel, dat met gloed geschilderd en met eerbied gevoeld is. Heel het menschenbestaan in het land der Kempen met zijn zware luchten, het doffe zand, zijn primitieve boeren, wordt ons door dit hutten-binnenhuis met zijn mystieke verschijning verhaald.

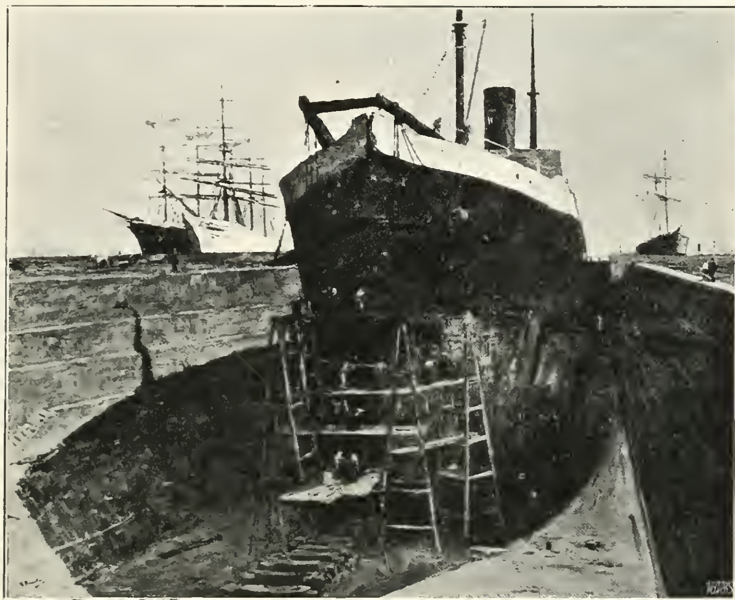
Het is misschien niet overdreven om te beweeren dat met de stukken van Stobbaerts, het Smits-zaaltje de belangrijkste inzending op deze tentoonstelling is geweest.

Bij het doorloopen der zalen merkten we bij de inzenders een aanmerkelijke toename der figuurschilders op. Het feit, waaruit we niet verlangen dat men conclusies zal trekken, is overigens enkel als opmerking in margina van belang; niettemin veroorlooft het ons vast te stellen dat, indien dit ten nadeele van de middelmatigen onder de landschapschilders wezen mocht, het in tegendeel ten voordeele strekt van hen, die als de fysionomisten der natuur zijn, d. w. z. zij die zich niet tevreden stellen met een verbinding van tonen, die enkel door het netvlies vast gehouden wordt, maar die de landschapsziel of het daarin vermoedde karakter weten weer te geven. Jaak Rosseels en Richard Baseleer behooren tot die innige landschapschilders.

De zaal, die aan Rosseels was toegewijd omvatte het overzicht van een kunstenaarsleven; hij is een der baanbrekers geweest van de groote kunstbeweging in ons land, waarover we ons heden in den uitslag verheugen. Een der eersten gaf hij vooroordeelen van toenmaals prijs, om volgens de heerschende meening te Barbizon de schoonheden onzer Heiden op te gaan merken. Stille eenzame hoekjes in de duinen, met hun lagen plantengroei, smalle wegeltjes in het dennenbosch, werden de onderwerpen die hij met liefde behandelde en waarvan hij op alle uren de eindeloos verschillende kleurschakeeringen heeft geschilderd. Mysteriuse momenten, zooals zijn *Opgang van de Maan* getuigen door hun wijze van weergave van de innige liefde van dezen gevoeligen schilder voor de natuur en zijn bekommerd zijn om enkel kunst met de zorgvolste nauwgezetheid uit te voeren. In het ensemble bevat elk werk den echten polsslag van het leven en geeft de warme innigheid van het oogenblik weer.

Baseleer, die in zijn zeestukken van den aanvang aan de fundamenteele grondbeginselen heeft vastgelegd van de doorschijnendheid van de lucht, de gesteldheid van het terrein, het vloeiend-transparente van het water, als stevige grondslagen, waar de atmosfeer doorspeelt, heeft er vervolgens toevals-elementen in binnen gevoerd, het geraamte van een boot, de omtrekken van een bewegende figuur, de vlotte beweging van een zeil. Als hij dan zóo zijn factoren heeft neergezet, dat de indruk er van gróot schijnt, werkt hij geleidelijk voort op een wijze om aan den beschouwer mee te deelen wat

de natuur hem indrukwekkends heeft verhaald. Zoo schildert hij glanzende bladzijden met gebistreerde luchten, die zich terrasgewijs langs de verre



RICHARD BASELEER : In het Droogdok.

einders uitstrekken en breede vlakken water, waar zich de vele bewegende vormen der wolken in weerspiegelen. Deze stukken zijn zeer doorwroet en bewerkt en doen ons de wijze van uitvoering vergeten. Deze merken we echter nog op, in aanmerking nemend de groote moeilijkheid bij 't voorstellen van het onderwerp, in zijn groote gezichten op de Haven, die tot zijn stoute pogingen behooren.

We zien hem de door zware schaduwen afgebakende massa der kaden omlijnen, de kiel van een schip in het Droogdok vergroot en vervormd in aangrijpend relief naar voren doen treden, wijl zijn veel ervaren blik de geheele scheepstimmermanswerf omvat. Stevig zet hij de zware, zwarte sluisdeur tusschen de wallen van de dijken, geeft ons aan de andere zijde den indruk van een veel hooger gelegen waterpeil, waarop zeilschepen met blanke vleugelen drijven, terwijl op de opzettelijk leeg gehouden ruimte van het voorplan, een menigte figuurtjes in kleine toetsen losjes met de punt van het penseel

zijn neergezet en de ladder der tonen de grootsche verhondingen van het geheel wél aangeeft.

Die niet te onderdrukken neiging tot het steeds weer opzoeken van nieuwe moeilijkheden, is een der groote punten, die we in Baseleers kunst zeer op prijs moeten stellen. Zijn buurman Marcette, eveneens een zee-schilder, zondigt daarentegen door het telkens, hoewel niet eentonig herhalen van een eenmaal aangestemde landschapsnoot, die zijn persoonlijk eigendom is geworden. Hij brengt ze in toepassing met veel succes en borstelt of wascht met groot gemak vaak heel wel gevonden, schilderachtige hoekjes, die hij weergeeft op zeer aantrekkelijke wijs.

Albert Crahay, altijd op hetzelfde terrein, legt evenwel in zijn studies meer verscheidenheid dan Marcette; hij beschikt over een rijke techniek, die hij aan een frissche wijze van zien paart. Door zijn groot stuk de *Schelpenvisschers* heeft hij ons verbaasd. Het blok der paarden dat de visschers draagt, beslaat de oppervlakte van het doek in de breedte, de groote partijen zijn stevig neergezet en lossen met hun roode, bruine en geokerde kleuren af tegen de diepte van den hemel en de zee, waartegen de figuursilhouëtten als gebeeldhouwd uitstaan. Het geëmailleerde en als gepaarlmoerde vlak van het doek, stemt met het gevoel dat de wazige atmosfeer bij ons opwekt, wél overeen.

De voorbereiding tot dit stuk, dat een keerpunt aanduidt in het werk van een kunstenaar, werd door talrijke kleurennoten van aangename samenstelling omringd.

We onderbreken hier dit verslag, waarin we getracht hebben om het verband te schetsen tusschen enkele kunstenaars, die in eenig opzicht aan elkaar gelijken, doch we behouden ons de mogelijkheid voor om in een volgend opstel te spreken over andere schilders, die mede belangrijke inzendingen hadden gedaan, zooals James Ensor, Léon Frédéric, Larock, Oleffe, Mertens, Vaes, Vloors, Looymans, Hageman, Luyten, Verhaert alsmede de buitenlanders Bauer en Bracht, waarbij we, in kleiner aantal, de beeldhouwers zullen voegen, zoomede de vervaardigers van teekeningen en etsen, waaronder we verscheiden der reeds genoemde namen weer zullen vinden.

(Slot volgt).

JULES SCHMALZIGAUG.





K. P. C. DE BAZEL

(Vervolg).



De Bazel werd den 14n Februari 1869 te den Helder geboren, maar woonde vanaf zijn derde jaar te 's Gravenhage. Toen hij aldaar de Lagere School had doorloopen en de vraag aan de orde kwam wat hij zou worden, bracht zijn vader hem naar de timmerwerkplaats. Een uitgesproken neiging om timmerman te worden, was bij den aanstaanden gildebroeder niet bepaald aanwezig; toch was hij met hart en ziel bij zijn werk, omdat technische arbeid hem zeer aantrok en zijn besliste wensch om te teekenen, te beeldhouwen en te schilderen ook in het timmervak eenige bevrediging kon vinden, want de timmerkunst kan reeds tegemoet komen aan het verlangen, om voort te brengen in verband met het teekenen. Zijn patroon was een uitstekend vakman, zeker geschikt om bij een jong, ontvankelijk leerling den zin voor goeden technischen arbeid op te wekken en hij stelde den aanstaanden gezel dan ook in de gelegenheid aan werk van zeer verschillenden aard deel te nemen. Dat deze zorgen aan het goede adres kwamen, werd bewezen door het feit, dat de Bazel op zijn achttiende jaar het volle loon als timmerman kon verdienen.

Intusschen was hij, zooals dit bij de jonge beoefenaars der technische vakken in de hofstad de gewoonte is, leerling geworden van de avond-klasse der Haagsche Academie, aan welke inrichting de architect H. P. Vogel als hoofdleeraar voor de bouwkunst fungeerde, terwijl de heer L. Faber als leeraar voor de bouwkundige constructies optrad. Na Vogel, die men klassisist zou kunnen noemen, werd diens plaats ingenomen door den architect Mialaret, een leermeester, die, als constructeur met ruime begrippen, toch meer de rationalistische school vertegenwoordigde. Beide laatstgenoemde leeraren hebben in zooverre invloed gehad op de Bazel's ontwikkeling, dat zij hem reeds vroeg in de gelegenheid stelden om kennis te maken met de twee richtingen, die, een vijf-en-twintigtal jaren geleden, de bouwkunst beheerschten : de klassieke en de rationalistische school. Van zijn leermeesters spreekt de Bazel met waardeering en eigenaardig mag het heeten, dat de

leerling, na later jarenlang in de zuiver rationalistische school te zijn werkzaam geweest, toch geen rationalist is geworden, maar de goede beginselen van beide richtingen in zijn persoonlijken arbeid vertegenwoordigt.



K. P. C. DE BAZEL, Architect : Prijsvraag ontwerp voor een Bibliotheekgebouw.

Het schijnt dat de leeraren der Haagsche Academie wel iets in hun leerling hebben gezien, dat naar verdere ontwikkeling heenwees, want ze brachten hem van den timmerwinkel naar één der Haagsche architectenbureaux. Door zijn ouderen broeder echter, die bij zijn leven in letterkundige richting arbeidde, maakte de Bazel kort daarna kennis met pastoor Brouwers van Bovenkerk-aan-den-Amstel, welke geestelijke bevriend was met den architect der Rijksmuseumgebouwen en den aanstaanden bouwkundige bij den heer P. J. H. Cuijpers aanbeval. Zoo kwam de Bazel op twintigjarigen leeftijd op het bureau van den grooten Nederlandschen bouwmeester, die den opbouw van het Rijksmuseum had voltooid en bij wien tal van gewijde en burgelijke bouwwerken aan de orde waren.

Op het bureau van Cuijpers kreeg de Bazel veel onder de oogen; hij deed werk van zeer verschillenden aard, mocht veel inkijken en kwam met velen in aanraking. Toen hij een werkzaam aandeel had gehad aan het maken van de bestek- en detailteekeningen van de St-Vitus-kerk te Hilversum en de aanbesteding van dit werk had plaats gehad, droeg Cuijpers hem ook de leiding der uitvoering op. Zoo stond de één en twintigjarige timmermansgezel, na een zeer korten maar werkzamen arbeid als teekenaar, als verantwoordelijk opzichter tegenover de uitvoering van een vrij groot en ingewikkeld bouwwerk. Het is aan de Bazel een raadsel gebleven hoe Cuijpers hem zulk een taak heeft



K. P. C. DE BAZEL : Ingang woonhuis van Dr. M. W. J. Moltzer, te Alkmaar.

durven opleggen, ook waar hij zelf den moed vandaan heeft gehaald om haar te aanvaarden. Intusschen is hij zijn arbeid met veel toewijding begonnen en heeft hij hem ook met succes voleindigd. Maar de jonge opzichter, die den weinigen tijd, welke hem van zijn dagelijksche bezigheden overbleef, nog besteedde aan studiewerk, heeft zich in deze periode overwerkt en de gevolgen hiervan zijn niet uitgebleven.

Na de voltooiing van de Hilversumsche kerk keerde de Bazel naar het bureau van Cuijpers terug en arbeidde daar als chef-de-bureau van het teekenatelier. Mochten reeds in den Haag soms vage verlangens zijn opgerezen, verlangens naar iets, wat mogelijk in de toekomst lag, maar hem nog weinig duidelijk voor den geest stond, iets, dat wel is waar verband hield met alles wat hij tot nu toe had gedaan, maar toch nog zooveel mooier was, zooveel omvattender, iets, dat hoog boven dit alles uitging, ook in Amsterdam bleven deze verlangens bestaan, maar ze werden overstemd door den inspannenden arbeid die den werker gevangen hield, zonder dat deze arbeid het zich flauw op den gezichtseinder afteekenende beeld, dat onverwacht en ongeroepen steeds weer naar voren trad, geheel kon verdringen. Zooals het meer gaat ging het ook hier: de omstandigheden drongen de Bazel den weg op dien hij gaan moest, omdat deze weg in overeenstemming was met zijn aard en zijn aanleg.



K. P. C. DE BAZEL, Architect: Perspectiefschets van een ontwerp voor Hotel „ Nieuw Jan Taback ".

In Cuijpers' dienst ging de Bazel, zooals gezegd, geheel op in zijn arbeid en hiertoe zullen én die arbeid en de persoon van Cuijpers aanleiding hebben gegeven. Was nu de Bazel niet meer geweest dan een zeer talentvol vakman in uitgebreiden zin, dan zou hij zich zeker langzamerhand ook geheel aan dien arbeid hebben gewijd en een buitengewone kracht zijn geworden van Cuijper's atelier. Zelfs is de veronderstelling niet al te gewaagd, dat Cuijpers aan een dergelijke verhouding wel eens heeft gedacht; maar in de gegeven omstandigheden behoorde iets dergelijks niet tot de mogelijkheden. De Bazel had bij Cuijpers zeer veel geleerd. Zijn zin voor monumentaliteit was er tot ontwikkeling gebracht, het verband tusschen bouw- en nijverheidskunst was hem getoond geworden, zijn begrip van de waarde van het ambacht, reeds van nature zijn deel, had hij er bevestigd gevonden, zijn lust in versieren was er opgewekt. Toch scheen zijn ontwikkeling nog op andere wijze geleid te moeten worden. Hij moet de behoefte hebben gevoeld vrij tegenover dit alles

te komen, de behoefte om, wat hij gezien en geleerd en gedaan had, te toetsen aan eigen wezen en daarom scheen het, dat de band moest worden verbroken. Dat dit geschiedde is noch het werk van Cuijpers, noch van de Bazel, maar dat van de omstandigheden. Zonder twijfel hebben zij veel overeenkomst, de oude en de jonge meester en langen tijd gaan hun wegen, schijnbaar, langs dezelfde baan. Dan wijken zij van elkaar af, omdat beide kunstenaars in hun innerlijk wezen niet dezelfde zijn.



K. P. C. DE BAZEL, Architect : 't Velthuys te Hattem.

Op het teekenbureau van Cuijpers heerschte, een vijftiental jaren geleden, een zeer opgewekt leven. Verschillende talentvolle, jonge krachten waren er werkzaam, waarvan J. L. M. Lauweriks, Jan Stuijt en H. J. M. Walenkamp wel de meest bekende zijn. Vooral met eerstgenoemde kwam de Bazel in nauwere betrekking, wat geen verwondering kan wekken, daar Lauweriks een sterk omlijnde persoonlijkheid was, zeer positief denker en eminent ornamentist. Of de Bazel zich tot dit scherp geteekende karakter bepaald aangetrokken heeft gevoeld, weet ik niet, maar aangenomen mag toch wel worden, dat het opwekkende van een voortdurende uitwisseling van gedachten met een zoozeer van hem verschillende, maar even karakteristieke als hoogstaande persoonlijkheid als Lauweriks was, hem in buitengewone mate moet hebben bekoord. Toen hij dan ook het bureau van Cuijpers verliet, om op eigen wieken te gaan drijven, associeerde hij zich met Lauweriks en richtte in 1895 te Amsterdam een atelier op voor bouw- en sierkunst. Van dien tijd dateert dus de sedert ontbonden, maar nog zoo goed bekende, firmanaam « de Bazel en Lauweriks », die minder herinneringen op het gebied der bouw-, meer op dat der meubel- en sierkunst opwekt.

Ook werd de Bazel in dezen tijd bekend in den kring van het Genootschap « Architectura et Amicitia » te Amsterdam. In het jaar 1892 ingeschreven als gewoon lid dezer Vereeniging, trok hij weldra de aandacht door de antwoorden,

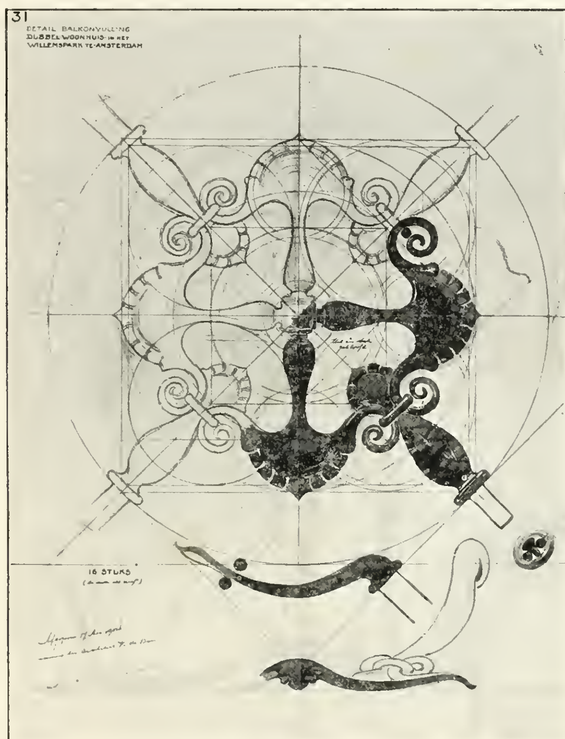
welke hij op prijsvragen van zeer verschillenden aard inzond (bouwkunst, kleinkunst en grafische kunst). Het is thans, nu de Bazel zijn naam als bouw- en sierkunstenaar heeft gemaakt, moeielijk zich nog een juiste



K. P. C. DE BAZEL, Architect: Kantoorgebouwtje "Oud-Bussem".

voorstelling te vormen van den indruk, die deze prijsvraagantwoorden teweeg brachten. Men bewonderde de zorg waarmee de arbeid was volbracht, het talent waarmee de opgave was opgelost, de vakkennis die in het werk doorstraalde, de ingehouden teekenvaardigheid waarover de maker beschikte, maar de gedachte, die aan deze prijsvraagantwoorden ten grondslag lag, het begrip van eene organische eenheid, was den meesten jongeren vreemd, die echter met veel belangstelling den arbeid van hun buitengewonen kunstbroeder bleven volgen. Voor een goed deel mag dit gemis aan volle waardeering dus geweten worden aan het standpunt, dat deze jongeren nog een vijftiental jaren geleden innamen, een standpunt, dat hun meer ontvankelijk maakte voor de brillante eigenschappen van den architectuurteekenaar, dan voor het wezen der architectuur zelve; maar ook in de Bazel's arbeid zal nog te veel zijn geweest wat niet genoegzaam bezonken was, om volkomen begrijpelijk tot anderen te kunnen spreken. Bij hem was het bewustzijn van eigen wezen ontwaakt en naarmate het eenheidsbegrip in deze bewustwording zich vaster formuleerde, trachtte hij dit grondbeginsel zijns levens ook in zijn kunst duidelijker uit te zeggen. Tot nu toe had hij echter nog steeds opgenomen; thans zou de tijd moeten aanbreken om dit opgenomene te zuiveren en in overeenstemming te brengen met de wetten die zijn wezen beheerschten.

Uit deze eerste periode, liggende tusschen 1889 en 1895, welke ik die der opneming zou willen noemen, dateert, (naast de Bazel's eigenlijke werk, dat



K. P. C. DE BAZEL, Architect: Detail van een ijzeren balkonvulling.

aan het bureau van Cuijpers gebonden was) o. a. de volgende persoonlijke arbeid: Een bekroond antwoord op een, door de Afd. Amsterdam van de Maatschappij tot bevordering der Bouwkunst, uitgeschreven prijsvraag voor een Plattelands Herberg (1890);

Een bekroond antwoord op een door de Afd. Groningen van bovengenoemde Maatschappij, uitgeschreven prijsvraag voor een Provinciaal Museum van Oudheden (1890, 2e Prijs);

Een bekroond antwoord op een, door de Afd. den Haag van dezelfde Maatschappij, uitgeschreven prijsvraag voor een Ingang met Portierswoning van een Buitenplaats. (1891);

Een Hoofd van een Bouwkundig Weekblad (1892), een Schildersatelier (1893, eervol vermeld), een Raam van gebrand geschilderd glas (1894, bekroond), een Badinrichting (1894, premie), een Omslag van het plaatwerk « de Architect » (1895, bekroond) en een Titelvignet van het Weekblad « Architectura » (1895), alle deze antwoorden op prijsvragen door het Genootschap « Architectura et Amicitia » te Amsterdam uitgeschreven.

Deze serie werd besloten door de ingezonden en bekroonde antwoorden op de wederom door bovengenoemd Genootschap uitgeschreven prijsvragen voor een Genootschapsgebouw voor Architecten (1895) en een Bibliotheekgebouw (1896).

Gedurende de jaren 1892, 93 en 94 volgde de Bazel de avondlessen in het modelteekenen aan de Rijks-Academie voor Beeldende Kunsten te Amsterdam en vervaardigde, als laatste teekenarbeid op het atelier van Cuijpers, grootendeels na zijn vertrek vandaar, voor den architect Jos. Th. J. Cuijpers, een groote perspectiefteekening van de Kathedrale Kerk van St. Bavo te Haarlem. Als vrije studies verdienen daarenboven de teekeningen naar Egyptische en Assyrische Kunst, in het Britsch Museum te Londen gemaakt, de volle aandacht. De meeste der genoemde prijsvraagantwoorden, de perspectief van de Kathedrale Kerk te Haarlem en verscheidene der studies naar Egyptische kunst zijn opgenomen in de jaargangen van het plaatwerk « de Architect » van het Genootschap « Architectura et Amicitia ». (Zie o. a. de jaargangen 9 en 10).

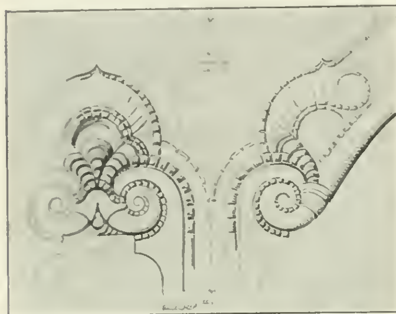
De eerste jaren van de Bazel's zelfstandig optreden, van zijn associatie met Lauweriks, zijn ten nauwste verbonden met de geschiedenis van het reeds genoemde Genootschap «Architectura et Amicitia». Met zijn compagnon was hij in deze Vereeniging al meer en meer naar voren getreden en zeker juist ter rechter tijd. « Architectura » toch had de laatste tien jaren eenigzins van de hand op den tand geleefd. Na een zeer opgewekt, zij het dan ook niet al te diepzinnig, leven onder de veelbewonderde leiding van den architect Jan Springer was er botsing gekomen tusschen dezen gevierdien voorzitter en de jongere krachten en had eerstgenoemde het bijltje er bij neergelegd. Verschillende leidsmannen traden na elkaar op, allen bezield met de beste bedoelingen voor de hun toevertrouwde taak; maar de man, waaraan behoefte bestond, de persoonlijkheid, die karakter en kunst, moed en macht, wil en waarde in genoegzame mate aan den dag legde, om voor een nieuwe periode den weg af te bakenen, was niet naar voren gekomen. « Architectura et Amicitia » had geen profeet meer en hij, die dit misschien had kunnen worden, Willem Bauer, de dichterlijke architect, zou eenmaal zijn jonge leven in lichamelijke verkommering en geestelijke verslagenheid moeten eindigen. Toen dan ook in 1899 uit een, voor een deel vernieuwd, Bestuur een Voorzitter

moest worden gekozen, viel de keuze op de Bazel, die reeds vanaf 1897 Secretaris van de redactie der Vereeniging was geweest, terwijl Lauweriks, die al gedurende eenigen tijd als redactielid en 1e secretaris van het Genootschap was opgetreden, het secretariaat van de redactie op zich nam, waardoor de Bazel en Lauweriks feitelijk de leiding der zaak in handen hadden. De verdiensten van beide compagnons voor « Architectura et Amicitia » kunnen moeielijk te hoog worden opgegeven. Al wat van de Vereeniging uitging droeg hun stempel, getuigde van hooge beschaving en zuiver gevoel en deed zijn invloed gelden op gansch een schare van jongeren. Met groote vrijgevigheid stelden beide mannen, soms in vereeniging met andere geestverwanten als K. van Leeuwen en H. J. M. Walenkamp, hun talent en hun krachten ter beschikking van hunne medeleden of van hen, die zich door ernstige studie verder wilden bekwamen, (cursus voor sierkunstenaars en kunstenaressen). En in volle oprechtheid nam de Bazel met



K. P. C. DE BAZEL : Ingang woonhuis aan de Koningslaan te Amsterdam.

woord en daad aan dit alles deel en vervulde zijn moeielijke en veelomvattende taak op een wijze, die slechts hun eigen is, die gelooven aan hun plicht. Zeer zeker zou het kenmerkende tijdperk in de geschiedenis van het Genootschap « Architectura et Amicitia », dat nog steeds als dat van « de Bazel en Lauweriks » wordt aangeduid, nog rijker vruchten hebben afgeworpen, ware het niet dat de Bazel's gezondheid hem midden in zijn werkzaamheden in den steek had gelaten, om hem langen tijd aan het ziekbed te binden. Toch waren de enkele jaren, die hij als functionnaris in « Architectura et Amicitia » doorbracht, voldoende om hem de dankbaarheid, achting en vriendschap van zeer velen te verzekeren, terwijl, omgekeerd, dit Genootschap in dit korte tijdsbestek zijn blijvende belangstelling heeft verworven.

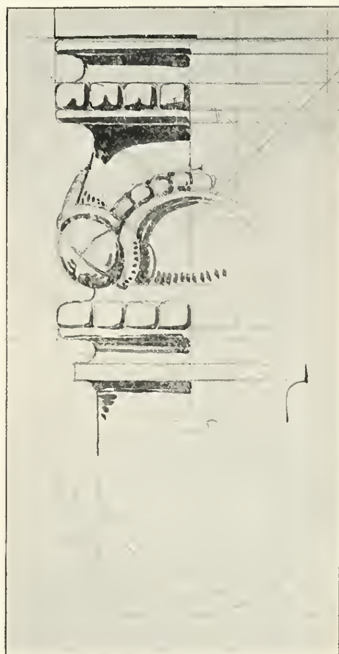


K. P. C. DE BAZEL: Detailschets voor beeldhouwwerk aan den ingang v. h. woonhuis van Dr. Moltzer, te Alkmaar.

Het heeft lang geduurd eer de Bazel zijn krachten heeft herkregen en de tijd tusschen 1900 en 1902, die te Putten en Sandpoort werd doorgebracht, was voor hem en zijn vrouw een zware beproeving. Zij, die hem meer van nabij kenden, hebben zich verbaasd over de schier ongeloofelijke wilskracht, waarmede hij de grootste lichamelijke uitputting is te boven gekomen, evenals over het feit, dat hij, zoo ziek als hij was, toch geen oogenblik van zijn leven verloren heeft laten gaan. Zeker zal zijn zeer ontwikkeld bewustzijn tot zijn herstel hebben bijgedragen; in niet minder mate de taktvolle toewijding van zijn vrouw, Mevr. de Bazel-Oosschot, die thans zeker wel zal weten, dat de echtgenoote van een kunstenaar niet alleen met haar man doch ook met de kunst is getrouwd, maar daarbij de groote voldoening zal hebben leeren kennen, om in den kunstenaar de kunst te mogen dienen.

Reeds vanaf 1897 had de Bazel een leeraarsambt waargenomen aan de School voor Kunstnijverheid te Haarlem. Hij behield deze betrekking tot 1902, terwijl hij ook aan de « Quellinus School » te Amsterdam van 1901-1903 enkele lessen per week gaf in toegepaste versiering (versiering, toegepast op verschillende materialen, in verband met de bouw- en beeldhouwkunst.) Met Lauweriks leidde hij de redactie van het mooie tijdschrift « Bouw- en Sierkunst », door de firma C. Kleinmann en C° te Haarlem uitgegeven en later, helaas, naar eigen inzichten door dezen voortgezet. Verder beperkt zich de Bazels's arbeid in dit tijdvak van bezinking, tusschen 1895 en 1901, in hoofdzaak

tot uitvoerenden arbeid op het gebied van meubel- en houtsnijkunst. Genoemd kunnen o. a. worden: de voor de familie Schuurman, destijds te 's Gravenhage, ontworpen en uitgevoerde meubelen, opgenomen in het plaatwerk « Bouw- en Sierkunst » en die voor den heer W. van der Schalk te Amsterdam.



K. P. C. DE BAZEL, Architect: Detailschets voor beeldhouwwerk a. d. ingang v. h. woonhuis van Dr. Moltzer, te Alkmaar.

Het derde tijdvak van de Bazel's werkzaamheid, voornamelijk op het gebied van bouw- en meubelkunst ligt tusschen 1901 en het heden; ik zou het dat der ontplooiing willen noemen. De nog jonge kunstenaar had de dertig jaren bereikt en reeds veel doorgemaakt. Hij had zijn ambacht geleerd als handwerksman en was daarna in de gelegenheid gesteld geworden zijn natuurlijken aanleg te ontwikkelen in een omgeving, die voor deze ontwikkeling zeker zeer geschikt genoemd mocht worden. Intusschen had bij hemzelf een geestelijke hergeboorte plaats gevonden, die hem vrij stelde tegenover het leven en tegenover zijn kunst, welke voor hem zulk een onafscheidelijk deel van dit leven uitmaakte. Toen was hij onder den arbeid neergezegen en had in zijn gedeeltelijke afzondering alle gelegenheid gehad om het zuiveringsproces, dat door den aard der dingen eenmaal komen moest, geheel aan zich te voltrekken. En toen hij weer vol in het leven kon terugkeeren en gelukkige omstandigheden hem in de gelegenheid stelden een deel zijner idealen op architectuurgebied te verwezenlijken, had hij zijn kunst aan zijn toekomstige levensopvatting getoetst, een levensopvatting, waarin de begrippen « goed, waar en schoon », omvattende het « stoffelijke, verstandelijke en gevoelvolle », zich veralgemeenen in het begrip « eenheid », een eenheid, die zich uitstrekt over de idee, het stelstel, de geestelijke en materieele oplossing en de uitvoering. Voortaan zou de vorm voor hem niet meer bestaan om den vorm, de verhouding niet om de verhouding, de versiering niet om de versiering, de uitvoering niet om de uitvoering, maar al deze factoren waren voor hem noodzakelijke onderdeelen van het eenheidsstreven geworden, losten zich op in dit streven op gansch

aannemelijke en natuurlijke wijze. De Bazel's arbeid is een goede daad van algemeene beteekenis geworden en neemt als zoodanig een zeer bijzondere plaats in te midden van onze twintigste-eeuwsche bouw- en nijverheidskunst.

Het spreekt vanzelf dat in de voortbrengselen van de laatste jaren een opklimming is waar te nemen; want, hoe knap de Bazel ook moge zijn, op hoe bijzondere wijze hij als ambachtsman, denker en kunstenaar zijn vak ook moge beoefenen, ook voor hem geldt de regel: dat willen geen kennen en kennen geen kunnen is, en kunst komt van kunnen. Elk zijner scheppingen is dan ook het vervolg van wat vooraf is gegaan, in elk werkstuk zijn alle ervaringen van vroegere werkstukken neergelegd, plus datgene, wat onder de nieuwe omstandigheden en door intuitie aan nieuwe oplossingen is uitgedacht geworden. Wie het heerlijke buitenhuis van den kunstschilder van Blaaderen te Oud-Bussem (Huizen) vergelijkt met de eerste, reeds zoo mooie huizen, door de Bazel te Bussum gebouwd; wie een parallel trekt tusschen het prachtige ingangspoortje van het woonhuis van Dr Moltzer te Alkmaar en dat van het dubbel heerenhuis in het Willemspark te Amsterdam; of wie vergelijkt de meubels, welke prijkten op de tentoonstelling van den Haagschen Kunstkring, in Sept. 1907, met die, welke omstreeks 1900 ontstonden, zal de waarde dezer evolutie erkennen en met klimmende belangstelling den arbeid blijven volgen van den erkenden kunstbroeder, die van het vele, dat hem door de natuur is geschonken geworden, zulk een voortreffelijk gebruik weet te maken.

Van den uitgevoerden arbeid op het gebied van bouw- en meubelkunst, liggende tusschen de jaren 1901 en 1908, treden de volgende werken op den voorgrond:

Het woonhuis van Mevrouw Boxman aan de Parklaan te Bussum (1901), eenige arbeiderswoningen te Oud-Bussem (1902-03), het kantoorgebouw van Oud-Bussem (1903), 't Veldhuys te Hattem (1903), de hofstede Oud-Bussem te Bussum-Naarden (1903-04), een dubbel heerenhuis aan de Koningslaan in het Willemspark te Amsterdam (1903-04), het woonhuis van Dr Moltzer aan de Wilhelminalaan te Alkmaar (1904), een brug met twee arbeiderswoningen te Oud-Bussem (1904), het woonhuis van den heer Frans Coenen Jr, bij den Brediusweg te Bussum (1905), het woonhuis van den heer C. Kloos aan den Amersfoortschen straatweg te Bussum (1906), het woonhuis van Mr A. L. Waller aan de Torenlaan te Blaricum (1906), het woonhuis van den heer van Blaaderen te Huizen (1906-07) en het woonhuis van den heer van Dissel te Stratum bij Eindhoven (1907). (Het laatste nog in aanbouw).

Vanaf 1905 ontstonden daarenboven zeer mooie meubelen, van welke de bijzondere aandacht verdienen: die van den heer Wittop-Koning te Bussum (1905), de eetkamerbetimmering van den Huize Petersburg te Bussum (1906), de meubels van Dr Boonacker te Apeldoorn (1907), die van den heer Monté Verkoren te 's Gravenhage (1907) en de kamerbetimmering in het woonhuis van den kunstschilder van Blaaderen te Huizen (1908).

(*Slot volgt*).

C. W. NIJHOFF.



ELBERFELDER BATIKS

II. *(Slot).*



EKER, het batikken is een prachtig procédé, dat een belangrijke toekomst tegemoet gaat. Maar het wil verzorgd zijn! Niet alleen technisch, doch ook esthetisch en 't is veel en veel gemakkelijker iemand het eerste te leeren dan hem zoover te brengen, dat hij er een passend gebruik van kan maken.

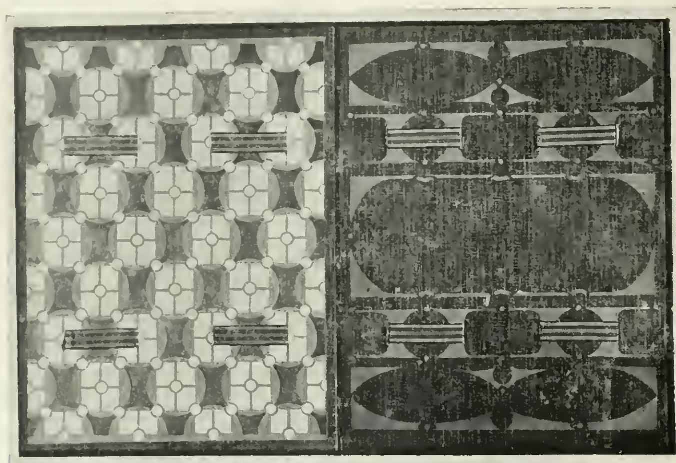
Het nieuwe brengt steeds moeielijkheden met zich mede, maar ook het voordeel, geheel frisch tegenover de materie te staan en dit is, gevoegd bij den technischen invloed, van zooveel belang, dat er met dit batikken een heuschelijk nieuwe ornamentstijl gaat komen, dat we ons reeds kunnen verheugen over een aantal werken van verschillende batikkers, wier arbeid in vorm en kleur de lang gemiste schoonheid als versiering gaat brengen. De buitenissigheden in het vorig opstel geschetst, verdwijnen, daarbij vergeleken, geheel op den achtergrond.

En van zoover ze voor Duitsche rekening komen, vinden we een passend tegengewicht in de belangstelling van officieele zijde, die het batikken hier te lande vindt. In tegenstelling met de Nederlandsche kunstnijverheidsscholen (1) heeft men hier al dadelijk het belang dezer nieuwe versieringskunst ingezien en getracht deze op scholen in te voeren. Op de school te Breslau wordt naar de methode van Prof. Fleischer-Niemann gebatikt, te Krefeld en Dusseldorf heeft de Praetere, nu direkteur te Zürich de gewijzigde, Indische techniek ingevoerd, terwijl aan de Elberfelder school sinds 1904 studies onder mijn leiding gemaakt zijn.

Deze medewerking van scholen biedt niet geringe voordeelen. Als publiek instituut, dat officieel karakter bezit, kan de school aan nieuwe siertechnieken een zekere sanctie geven, die de verbreiding ten goede komt. Esthetiek en techniek kunnen beide verzorgd en beoefend worden en men vindt onder de leerlingen uitstekend materiaal, waaruit men de meest geschikten kan uitzoeken.

(1) Of dit den laatsten tijd veranderd is, weet ik niet.

Vooral bij een nog jonge techniek als het batikken kan de school een gewichtigen invloed uitoefenen. Hier kan door ruimere hulpmiddelen veel meer gezocht en beproefd worden dan ooit een alleenstaand werker in de



CARL BUCHHOLZ : Buiten- en binnenzijde van een linnen portefeuille.

praktijk mogelijk is. En wat gevonden is, blijft niet, zooals vroeger, particulier eigendom, dat angstig voor derden wordt behoed, doch komt vruchtbaar in het bezit der gemeenschap.

Als leerkracht heeft men bovendien de rustige gelegenheid studies te maken en men kan door een aantal leerlingen het gevondene doen uitwerken in zoo groote mate, dat men sneller dan anders de kwaliteiten en fouten kan opmerken. In deze richting arbeidend doet de kunstnijverheidschool op het gebied der toegepaste kunst hetzelfde, wat de universiteit voor de wetenschap doet en het behoeft niet met nadruk gezegd te worden, dat er voor de veronachtzaamde sierkunst werkelijk wel eenige steun van bovenaf mag komen.

Bij het liberale bewind, dat de Pruisische regeering over haar scholen voert, was het in Elberfeld mogelijk, de studie van het batikken geleidelijk te ontwikkelen. Hoewel het hier iets nieuws gold, dat gewoonlijk duchtig bezinken moet, eer een regeering tot hulp te bewegen is, ontving ik reeds in 1905 een assistent met het doel, mij meer vrijen tijd te laten, een bijstand, die ik te meer waardeeren moet, daar deze betrekking aan de Pruisische scholen niet bestond en dus ook een ambtelijke noviteit was.

In aansluiting met de klasse voor kunstbinderij werd het batikken het eerst voor boekbanden aangewend, ook in dit kunstvak nieuw leven brengend.

Want vroeger bezat de artistieke boekbinder slechts de handvergulding met ledermozaïek en het snijwerk in leder als middelen ter versiering. En nu is het drukken met stempels iets, dat heel mooie resultaten kan geven, maar men is daarbij aan de donkere kleur van het blinddrukken en aan de goudkleur gebonden. Ook met de kleuren van het leder is men geheel afhankelijk van hetgeen de fabrieken maken en bij minder bloeiende kunsthandwerken, zooals het boekbinden, is het slechts zeer zelden mogelijk een grooten voorraad van verschillende lederkleuren beschikbaar te hebben. Voor de versiering is men weer afhankelijk van den stempelvoorraad en feitelijk staat de kunstbinder met handen en voeten gebonden, kan zich allerminst in vorm en kleur vrijelijk uiten.



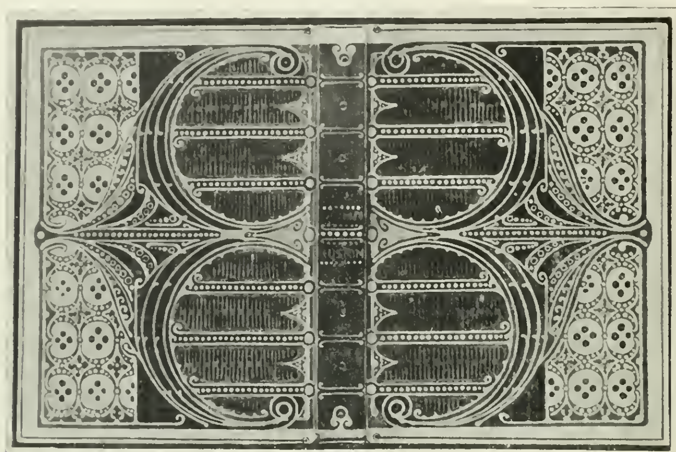
GUSTAV BENSE : Gebatikte Wandversiering voor kerkelijk gebruik.

Daarbij komt een overwegend bezwaar! De technische volmaking der machines, die in grooten getale banden afleveren, waarbij wel degelijk groote, ornamentale vrijheid bestaat, dwingt tot het inslaan van andere wegen, die in vroegere periodes niet noodig waren.

Toen was de handvergulding het eenige en mooie middel zonder andere, ernstige mededinging. Sinds dien zijn en handvergulding en machinale gouddruk enorm verbeterd en nu staat men voor den zonderlingen toestand, dat een uitstekende band in handvergulding bijna niet te onderscheiden is van een machinalen gouddruk. Men moet al een zeldzaam kenner zijn om dat kleine verschil te kunnen opmerken. Slechts het verschil in *prijs* is gemiddeld honderdvondig.

Het batikken van leder en perkament voor boekbanden stelt wel is waar hoogere eischen in artistieke kracht, geeft daarentegen vollere vrijheid in

vorm en kleur. Het individueele in den werker kan zich rijper uiten en ook het aansluiten bij het boekkarakter kan volkomen verkregen worden. Met het batikken is een nieuw moment in de oude boekbandkunst ingetreden, die



WILLY DEFFKE: Gebatikte perkamenten band.

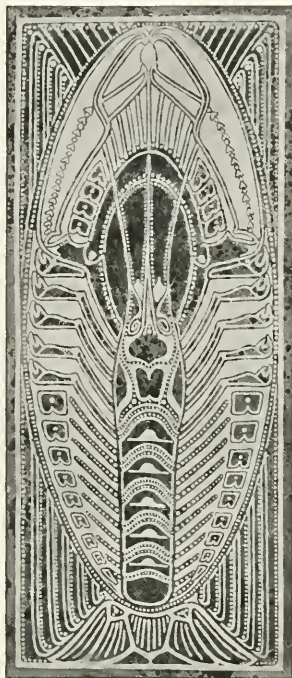
bovendien de eeuwenlange overheersching van Parijschen smaak over boord werpt.

Vanzelf spreekt hierbij, dat de Javaansche techniek in ongerepten vorm voor dit doel niet bruikbaar is. Ginds batikt men uitsluitend stoffen en voor gansch ander materiaal moet ook de techniek gewijzigd worden.

Vloeibare was dringt, indien het iets te warm is, in het perkament en laat dan donkere vlekken na. Schellak-vernis doet dit niet en als men een glazen buisje gebruikt, verkrijgt men dezelfde mooie, weeke lijnen als bij was-batik. Niet het minste onderscheid is daarin te zien ! Slechts de wasbreuken vallen weg en dit is geen te betreuren nadeel. Op boekbanden — kleinere vlakken dus — zal een meer gedetailleerd ornament het meest geschikt zijn en daarin zouden wasbreuken zeer storend doen. Ook op Java vermijdt men bij de fijnere patronen steeds het breken der was en rekent dit voorkomen zelfs als een fout aan

Met deze lakbatik, reeds in Leiden met Smits gevonden, openen zich voor het batikken nieuwe wegen. De schellak-lak is als reservage voor leder en perkament beter geschikt dan was, dat bij elke te groote hitte in het materiaal doordringt en vetvlekken nalaat en het is evenzeer als was tegen beitsen en verven bestand. Voor leder is de keuze in beitsen niet groot,

bestaat slechts in de bruine nuances van licht tot donker. Daarentegen kan men voor perkament beschikken over rood, geel tot donkerbruin, blauw, groen en zwart. Deze beitsen zijn alle lichtecht en verdragen het afwasschen zeer goed.



GUSTAV BENSE: Studie op rundsleder gebatikt.

De gebatikte perkamentbanden zijn voor ons vochtig klimaat duurzamer dan de lederen banden met handvergulding. Hoeveel leder is reeds niet door vocht bedorven en hoe slecht is het niet met de lederkleuren gesteld! In enkele jaren is soms de blauwe kleur in vuilig bruin veranderd en door het wegvallen der oude looimethodes is het leder zoo teer geworden, dat het niets meer verdragen kan; vandaar, dat de kostbare banden steeds in etuis bewaard moeten worden en het beste bewaard blijven, als... ze niet gebruikt worden.

Het perkament verlangt zulke overdreven voorzichtige behandeling niet. Het wordt spoedig zoo hard als hoorn, is ongevoelig voor vocht en krassen en andere beschadigingen komen weinig voor. Na verloop van eenige jaren wordt het materiaal steeds geler en transparanter, wint aan schoonheid. Men behoeft slechts in enkele bibliotheken oude perkamenten en lederen banden te vergelijken om van de schoonheid en duurzaamheid van het eerste materiaal ten volle overtuigd te zijn. En men kan het dan van harte betreuren, dat ons mooie perkament, dat vroeger toch het meeste gebruikte in Holland was — men had zelfs perkamentbinders in iedere stad — onder den invloed der bibliofielen in onbruik geraakt is.

Natuurlijk is deze gebatikte perkamentband geen kostje voor den gewonen boekbinder. Met behulp van calques en plaatwerken kan men, zonder veel teekenen te kennen, versieringen in handvergulding « ontwerpen » en uitvoeren. Maar het batikken vraagt ernstiger voorbereiding en wie geen teekenpotlood hanteeren kan, moet ook het batikken in rust laten. In mijn afdeeling geldt dan ook als vaste regel, dat slechts die boekbinderleerlingen batikken leeren, die aanleg en tijd voor teekenen en ontwerpen hebben. Leerlingen, die bijv. slechts een half jaar de school bezoeken, zijn uitgezonderd, daar ze

geen tijd hebben voor teekenarbeid. Dat is nu wel hard, maar toch beter dan het kweeken van dilettanten!

Doch ook buiten het boekbindersvak heeft deze lakbatik beteekenis! Ten eerste het gebruik voor oorkonden en geschriften, die onvergankelijk en onveranderlijk moeten zijn. Goed perkament vervult deze voorwaarde ten volle en de tekst, door goede beitsen vastgelegd, laat zich nimmer veranderen of verwijderen. Geen onbevoegde hand, geen ongeluk met lekkage kan het schriftstuk bederven en, afgezien van de esthetische voordeelen, is dit van onuitsprekelijk belang.



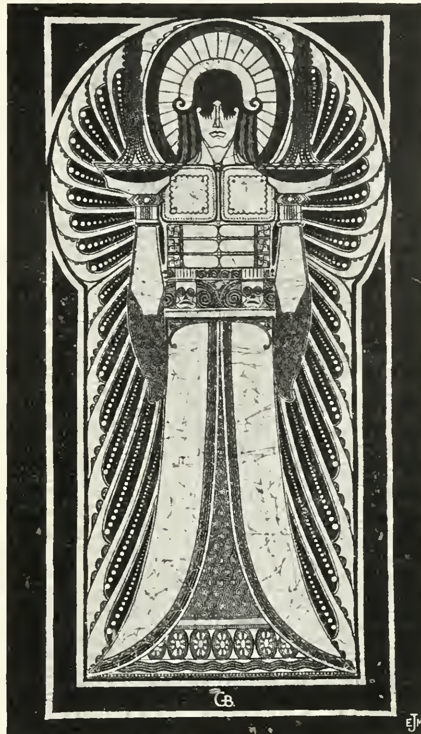
WILLY DEFFKE: Studie op papier gebatikt.

In de klasse voor ornamentaal ontwerpen, die eveneens onder mijn leiding staat, is verder het batikken van papier, hout en andere materialen ingevoerd. Er zijn steeds een aantal leerlingen, die later als teekenaars hun brood moeten verdienen en dus geen tijd kunnen missen om een handwerk erbij te leeren. Ook heeft niet iedereen daartoe aanleg. En toch is het zoo nuttig, als zulke lui in aanraking komen met techniek, als ze proefondervindelijk zien, welken invloed een techniek op het ontwerp kan uitoefenen.

Hiervoor dient het batikken op papier, dat weinig tijd om te leeren kost en tevens een aangename afwisseling van het eeuwige papierteekenen geeft. Men kan er bovendien mooie dingen mee maken, die meer dan schoolwerk zijn. De gebruikte verfstof dringt in het papier door en verkrijgt meer diepte in tint dan bij het gewone aquarelleeren te bereiken is. Ook voor zincografische reproduktie zijn deze papierbatiks in zwart op wit zeer geschikt.

Voor het versieren van hout, ivoor en metalen kan de lakbatik prachtig aangewend worden. Ter uitvoerige, kleurige versiering van hout heeft men slechts de intarsia ter beschikking en dit werk kost zeer veel tijd en heeft het nadeel in een vochtig klimaat na eenige jaren hier en daar los te springen.

Nu is men, vooral bij de Hollandsche meubelkunstenaars, over versiering bij meubelen niet bizonder goed te spreken, maar het is toch niet te ontkennen, dat bij grootere vlakken, zooals tafelbladen en kast- of wandpaneelen, een fraaie, ornamentale versiering dikwijls zeer geschikt kan zijn; men denke slechts aan de mooie werken in den Renaissancetijd gemaakt, een toepassing van versiering, die later door overdaad berucht is geworden! Theoretisch laat het zich echter niet veroordeelen en het komt geheel op de uitvoering en het aansluiten bij den meubelvorm aan, of een versiering het doet.



GUSTAV BENSE: Gebatikte Wandversiering voor een Krematorium.

Met de beitsen, die een chemicus Zimmermann te Barmen, gevonden heeft, is de lakbatik ook voor hout zeer bruikbaar. De meeste dezer beitsen zijn lichtecht en ook het afwasschen met water oefent geen schadelijken invloed uit. Hiermee zijn eveneens zeer mooie dingen te maken. De weeke lijnen geven het ornament een bizondere bekoring en de nerf van het hout, die overal blijft doorloopen, verlevendigt de versiering in buitengewone mate. Vooral op eikenhout zijn in kleur werkstukken te maken, die op meubelgebied nieuw leven kunnen brengen.

Voor deze lakbatik opent zich dus een geheel nieuw gebied, dat stellig ter verrijking der sierkunst verder bearbeid kan worden!

Met deze proeven met lakbatiks zijn de twee eerste jaren van mijn hierzijn voorbijgegaan en toen kwam vanzelf de oude wasbatik om zijn rechten vragen.

Voor het batikken met was stonden ons nu wel de Hollandsche ervaringen, nl. die van het Koloniaal Museum te Haarlem ten dienste, maar toch leek het beter een eigen weg te zoeken.

Plantaardige kleuren zijn van veel waarde, wat kleurschoonheid betreft, maar ons leek het meer aktueel op uitsluitend chemisch gebied de passende verfstoffen te vinden. Wanneer men ziet, welk een enorme uitbreiding de vervaardiging van chemische verfstoffen heeft verkregen, hoe elke kleur wordt verkregen en steeds meer verbeterd, dan zou het reaktionnair zijn bij de oude, plantaardige verfstoffen te blijven staan.

Nu trof het, dat in Elberfeld een reusachtige fabriek van chemische verfstoffen is, die met duizenden werklieden en eenige honderd gestudeerde chemici werkt. En deze was bereid ons ter hulp te komen en richtte in een der lokalen een proefververij in, van alle noodige hulpmiddelen voorzien; zelfs een droogkast ontbreekt niet. Tevens stelde deze firma Bayer & C°, verfstoffen en chemikaliën ter beschikking en de hoofden der afdeeling katoendrukkerij hielpen ons met raad en daad.

Deze proeven zijn met goed resultaat bekroond. Als batikmateriaal wordt was zonder eenig toevoegsel gebruikt en in de groep der zwavelkleurstoffen (Kategenfarben) zijn de bruikbaarste verfstoffen gevonden. Deze zijn zeer echt en door geschikte menging zijn er mooie kleuren mee te maken, die met de plantaardige gelijk staan. Daarbij komt, dat de toebereiding veel en veel eenvoudiger is! Men vermengt de verfstof met zwavelzure natrium en soda, kookt het even door en als de verfstof koud geworden is, kan ze gebruikt worden.

Het is ongelooflijk, wat deze verfstof verdragen kan! Onmiddelijk na het verven wordt de stof afgespoeld en zoolang met zeep gewasschen, tot het niet meer afkleurt (blutet, zooals men hier eigenaardig zegt). Dan kan ze gerust koken, zelfs een uur lang in zeepwater en geen minimum kleur vermengt zich in het water. Dat is een paardemiddel, die zelfs de Javaansche batikkleuren niet uithouden! Naar mij bij proeven gebleken is, gaat de sogankleur zelfs zeer spoedig bij koken in zeepwater uit; alleen de indigo is beter bestand.

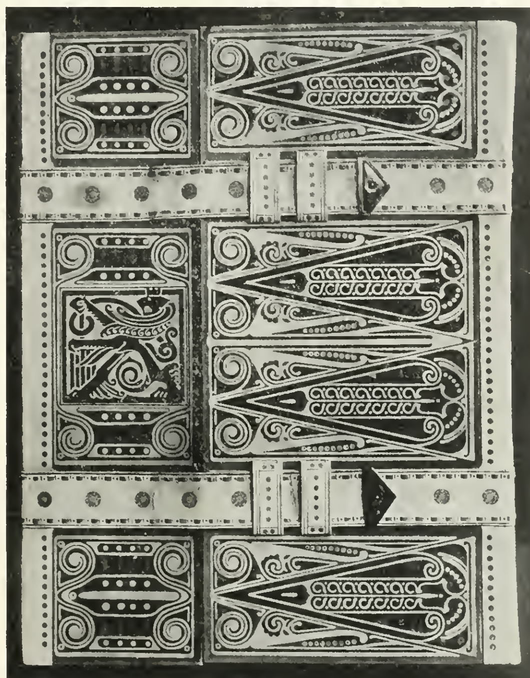
Ook staat met deze chemische kleuren een grootere kleurengamma ter beschikking en wel geel tot donkerbruin, blauw, groen en zwart, die vermengd nieuwe nuances geven. Rood ontbreekt nog en wordt slechts duurzaam en mooi verkregen door het zoogen. Paraminitrit procédé, dat echter te kostbaar door de ingewikkelde toepassing wordt.

Naast deze voordeelen hadden echter deze kategen-verfstoffen een groot nadeel. Om diepe kleuren te verkrijgen was het noodig een sterk gecomprimeerd verfbad te maken, dat kwantitief zoo groot moest zijn, dat men de stof gelijkmatig kon onderdompelen. Daarbij ging veel verfstof verloren en ook bij het verven van verschillende stukken, die dezelfde kleur moesten hebben, deden zich zwarigheden voor; elke lap neemt een hoeveelheid kleurstof mede en daar per minuut geverfd moet worden, levert zelfs een meerdere verftijd van 30 seconden verschil in kleur op.

Maar ook dit nadeel is overwonnen en de groote, kostbare verfbakken staan tegenwoordig in zoete rust. De gebatikte stoffen blijven op de ramen opgespannen en de verfstof wordt met een spons van gummi opgedragen.

Dit gaat uitstekend! Door het wegvallen der verfbakken wordt het verven minder kostbaar en de verfstofbesparing is buitengewoon.

Ook door het opgespannen verven vermijdt men alle wasbreuken, die bij menig ornament hinderlijk doen. Wil men wasbreuken, dan wordt de stof op kleur geverfd, van het raam afgenomen, gebroken en zwak nageverfd; de wasbreuken zijn dan steeds ondergeschikt aan de hoofdkleur zonder te sterk te spreken.



WILLY DEFFKE: Gebatikte perkamenten portefeuille. Geschenk der stad Elberfeld aan den Duitschen Keizer.

Met deze manier verkrijgt men weer geheel nieuwe effekten. De stof wordt bijv. donkerbruin of olijfgroen geverfd; geen enkele breuk komt er dan in. Daarna wordt de was gebroken en met geelbruin of geel nageverfd, zoodat op de wit gebleven gedeelten teere wasbreuken van geelbruin te voorschijn komen.

Ook met de toepassing van dit washatikken zijn wij verder gegaan. Eerst zijn natuurlijk kussens en dergelijk kleingoed gemaakt, maar al spoedig volgden grootere panneaux voor wandversiering. Deze, die tot nog toe alleen geweefd en geborduurd werden, zijn sneller en haast even mooi met het batikken te maken De wandversiering voor het krematorium, in deze afl. afgebeeld, kostte aan het batikken en verven slechts vijf dagen tijd en

voor dergelijke wandversieringen is het van veel belang, dat ze afneembaar en gewasschen kunnen worden.

Een eveneens veelbelovend terrein biedt de vrouwenkleeding aan en hiermee werken we parallel met de Javaansche vrouwenkunst. Kleederen, die wasch- en lichtecht zijn en tevens artistieke waarde hebben, die hebben veel te lang ontbroken. Door het snellere procédé is een uitvoeriger versiering mogelijk, die door de teere lijnen steeds decent blijft. In kleur kan men de kleederen naar de huidkleur « abstimmen » en de versiering kan men zoo vormen, dat ze zich nauwkeurig bij de figuur aansluit.

Om snel een kleedingstuk te versieren hebben we de wasbreuken ter hulp genomen. Voor blouses bijv. wordt de geheele stof met wasbreuken versierd en daarop komen gebatikte strooken voor mouwen en hals, die het beweeg der breuken afsluiten.

Voor het eigenkleed der vrouw is het batikken hiermee van veel belang geworden. Met de zeer vereenvoudigde verftechniek komt het binnen het bereik van vele artistieke vrouwen, die nu slechts het tijdroovende en oogenvermoeiend borduren ter hunner beschikking hebben. Door de artistieke vermooiïng wint zelfs gewoon materiaal als katoen in waarde en kan met niet veel kosten een fraai kleed gemaakt worden.

Natuurlijk speelt het artistieke ook hierbij de groote rol. Wel zal men aanvoeren, dat men geen tijd heeft. Echter, als men ziet, hoeveel tijd door meisjes vermorst wordt met schilderen, dan blijkt het alleszins mogelijk op dit eenig vrouwelijk gebied met meerderen ernst betere, bruikbare resultaten te verkrijgen, die met recht tot het « Eigenkleid der Frau » in heuschen zin kunnen leiden.

Elberfeld, April, 1908. J. A. LOEBÈR JR.





KUNSTBERICHTEN

(VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN)

□ □ UIT AMSTERDAM □ □



LARENSCHE KUNSTHANDEL ✠ B. LAGUNA, B. SCHREGEL, V. BAUFFE — De armoede aan te beoordeelen tentoonstellingen is recht evenredig aan hunne onbelangrijkheid... Slappe maanden van een slap jaar. Want toch zeker kan geen der bovenstaande namen waard zijn om veel klank te verschaffen, daar van hun werk geen geluid uit gaat.

Laguna, de figuur-in het Larensch-binnenhuis-maker zou 'k, als zoodanig, liever onbesproken willen laten. De onmacht om zich te verheffen boven gewoon peil, hoewel de macht om voldoend peil te halen aanwezig is, maakt de lust tot kenschetsing in dat genre niet grooter... Het voldoendene bereikt hij door zijn technische, sappige, vaardigheid, doordat hij zijn, niet sterke kleur wel matsch weet te houden, verder door zijn, wat anecdotische typeering van het figuur, een zeer wenschenswaardige eigenschap, waar voor zoovelen het figuur niet meer is dan lichtvangend kleur- en vorm-voorwerp; maar het onvoldoendene van bovengewoonheid komt wel allereerst doordat het versuffende van het doodwerken en het espritloos maken van goedgerenommeerde marktsoort als een dufheid over deze paneeltjes is.

Iets wat ik niet gaarne van enkele bloemstukken zou willen beweren.

Want waar deze, klaarblijkend, zijn liefde en zijn frissche verrukking kregen, en waar hij deze niet doodwerken kon in hun kort poseeren, zijn deze bloemen ineens op een veel levendiger plan van schilderen gekomen en is vooral één Rozenstuk (de bloemen blankzilverig in het licht, ruim in de atmosfeer, de fond blauw-goud, vér om hen heen, de ruimte op den voorgrond breed, met een lichten doek) superieur van vlotte, vierkante, rijpe verfzetting aan al de beste brave Larensche boerenbinnenhuizen.

Met *Bernard Schregel* is het bedenkelijker, daar hier, waar gansch de vonken van vernuft niet afspatten, geen voortreflijker werk buiten zijn genre van-belichte-boerderij-muurtjes-onder-groen bewijzen brengt dat deze schilder, in gunstiger omstandigheden, nog wel een artiest zou kunnen zijn, terwijl dit genre zelf, waar de witte muurtjes geen zon en de buitensfeer geen tinteling heeft, waar de hardheid kil en de zonnigheid koud is, geen getuigenis van geestesbewegen verschaft.

Jammer dat ook enkele landschappen, gemoedelijk en gevoelig, versuft zijn door doodwerken.

De Aquarellist *Victor Bauffe* is een copie, maar waarlijk een vrij goede, van J. H Weissenbruch. Wat er echter, bij zóóvele eigenschappen van een meester voor eigens zou blijven van zijn karakter is nu, met geen vergrootglas te bespeuren.



MEVROUW TERPSTRA-BEERINK BIJ DEN KUNSTHANDEL C. M. VAN GOGH — Het werk van Mevr. Terpstra, beminnelijk in zijn gevoelige kleine stemminkjes, is van een techniek, die op 't eerste gezicht een oogenblik kan bekoren, bij nadere beschouwing toch niet meevalt.

De kunde is de grond voor de weergave

van het gevoel. Het gevoel in 't werk van deze schilderes is in het zilverige van grijze fijnheid over plasjes, van groentjes en blauwtjes en witjes teer gemaakt. Maar waar dit werk blijkt geeft dat wel begrepen is wat gezegd moest worden, daar bewijst het tevens dat het ondergane niet kon worden vertolkt.

Daar het hecht staketsel van wetenschap ontbreekt. De bouw der dingen en hun karakter waren niet zoo zeer de voordachte begrippen bij het ontstaan van dit werk, dat zijn aardigheid heeft in het, met slijpen glaceeren, glad maken en verfijnen van, opzichzelf reeds niet sterke of belangrijke gegevens.

En zoo belet een dieper beschouwen van dit zoo goed bedoelde werk een waardeering die het eerste zien van de onmiskenbare gevoeligheid er voor opwekt.

Bij het ontbreken van het weten omtrent de vele karakter aanduidende trekken, die de dingen hebben moeten, komt, als gevolg daarvan, ook een ontbreken van eigen kijk op sommig werk en hadden, bijvoorbeeld, de portretten, een kasteelschilderij, en zoo meer, achterwege moeten blijven, daar zij niet gekomen zijn tot een hier raison-d'être hebben, waar ook pogingen van heel modern schilderen in witte bloemen tegen lichten fond een bedenkelijke onkunde tentoonstellen. Beter is dan een oud zwaar eendenstilleven en, van gevoeligheid, een onvoltooid bakerkindje.

Maar het beminnelijk gevoelige en het wèl aparte van haar werk blijft te waardeeren, bij alle onmacht.

CONRAD KIKKERT.



UIT ANTWERPEN



KON. MAATSCHAPPIJ TOT AANMOEDIGING VAN SCHOONE KUNSTEN & DRIEJAARLIJKSCHE TENTOONSTELLING MEI-JUNI 1908

Het verschil tusschen een tentoonstelling als deze, en een als van « Kunst van Heden » b. v., ligt hierin, dat laatstgenoemde vooral werd ingericht tot genot en leering van het publiek, — eerstgenoemde vooral tot voordeel en profijt van de kunstenaars zelven.

Beide opvattingen hebben zeker evenveel recht en reden van bestaan; het is heel mooi om een keuze te doen uit het werk van een klein aantal beroemde of reeds gestorven meesters, en dit, met jongere elementen aangevuld, tot een soort museum te vereenigen, waar ieder ontwikkeld mensch genotvolle uren kan slijten. Maar de massa, het gros, de overvloed der schilderende en boetseerende gemeente is daarmee niet veel gebaat. Deze heeft tentoonstellingen noodig als de « Driejaarlijksche », waar eenieder slechts met één of hoostgens twee werken toegelaten wordt; — waar tombola, stads- en staatsbestuur over tienduizenden beschikken voor aankoopen; waar eenieder, die met genoegzame hardnekkigheid inzendt, bijna zeker is om ten slotte toch *iets* te verkoopen, en in ieder geval om zijn naam in catalogus en dagblad-artikels gedrukt te zien. Men moet toch « leven » eer men produceeren kan, — en de Driejaarlijksche tentoonstellingen voorzien dan ook in een zeer wezenlijke levensbehoefte van onze hedendaagsche kunstenaars.

Dat ze ons echter veel leeren en veel te genieten geven, kunnen we niet zeggen. Men kijkt er in, als in een kaleïdoscoop, en wanneer men dit wat lang volhoudt, wordt het u paars en groen voor de oogen, en snakt men naar de frissche buitenlucht. Mag men, zelfs van een armzalig criticus verlangen, dat hij voor het werk van ruim vierhonderd kunstenaars, dat hem als een bonte staalkaart wordt voorgehouden, telkens een juist en afdoend oordeel gereed heeft? Dat gaat de menschelijke kracht te boven, en bovendien, wat zou de lezer aan die wijsheid hebben?

Wij vergenoegen er ons mee, de orde van den catalogus volgend, enkele op goed geluk aangeteekende werken te vermelden: *Rookende stoomschepen* van Maurits Blieck; een Leysachtig gezicht in de St Jacobskerk van Theod. Cleynhens (het *Godshuis* van denzelfden schilder bevalt ons minder); de bekende *Schiedamsche vrouwtjes* van Courtens; twee eigenaardige maar wat droge

landschapjes van Valerius de Saedeleer, een Westvlaming; een flink geborstelde *Parisienne* van Jan Gouweloos; een helderen *Maannacht* van A. J. Heymans; een *Pensverkoopster* van den Gentenaar Jos. Horenbant, waarvan de doorschijnende lichtwerking te prijzen is, en die we verkiezen boven zijn wat vage lamplichttooneel; een mooie groote koe (*Middag*) van Luyten; een paar breed-geborstelde studies van een jongere: John Michaux; een sappig stilleven (*Stokrozen*) van Mej. Alice Ronner; een goeden *Lentemorgen* van Henry Rul; een groot, luchtig *Berkenbosch* van Edm. Verstraeten.

De *Paris Society of American Painters*, die « en bloc » was uitgenoodigd, gaf niet veel bijzonders te kijk, en vooral ontbrak hier wat men in de eerste plaats had mogen verwachten: oorspronkelijkheid. Uitstekende stof om heele *Studio*-nummers tot vervelens toe mee te vullen, — maar bijna geen enkel werk met eenig persoonlijk karakter; alleen een portret van Max Bohm viel een beetje uit het banale.

In de afdeeling beeldhouwkunst was, buiten een fragment van Lambeaux uit de « Menschelijke drilten », een ander fragment van Rodin (deze kunstenaar heeft een zwak voor *fragmenten*) en de reeds in « Kunst van Heden » tentoongestelde fries van Frans Huygelen, niet veel te noteeren.

Over 't algemeen was dit salon niet lawaaierig, niet overvuld, niet zoo indigest als naar gewoonte, — negatieve kwaliteiten, zoo men wil, maar die er dan toch toe bijdroegen om een verblijf in dit milieu te veraangenamen, en om zwartgalligen met deze inrichting te verzoenen...

We hopen dat ook deze tentoonstelling aan haar doel zal beantwoord hebben — en vele schilders en beeldhouwers hunne werken zullen kwijtgeraakt zijn. We gunnen het hun van harte — en wanneer ze dan veel gewerkt zullen hebben, hopen we hun werk nog eens weer te ontmoeten op een meer overzichtelijke tentoonstelling, waar het dan voor *ons* plezier evenzeer als voor het hunne vereenigd zal zijn.

B.





□ □ □ UIT BRUSSEL □ □ □

LENTE-TENTOONSTELLING (XV^de^ EXPOSITIE DER KONINKLIJKE MAATSCHAPPIJ VOOR SCHOONE KUNSTEN, 2 MEI-14 JUNI 1908)



We herinneren ons geen beter ingericht en mooier salon dan deze lente-tentoonstelling, de vijftiende die de vereeniging voor Schoone Kunsten in den rechtervleugel van het Paleis van den *Cinquantenaire* had uitgestald. We mogen er de inrichters geluk mee wenschen en vooral den heer Jan de Mot, sekretaris der maatschappij, die bij deze gelegenheid blijk heeft gegeven van evenveel ijver als goeden smaak. Het was ditmaal inderdaad een salon en geen kermis of pakhuis of automobielen-barak.

Er was geen overlading en de stukken hingen niet te dicht op een. In het geheel een goeie vijfhonderd werken, zorgvuldig gekeurd, geschift, en op hun voordeeligst vertoond, alle aan den *richel* en ver genoeg van elkaar gehangen, dat de een niet door zijn buurman gehinderd werd.

Een der hoofd-elementen voor het slagen van deze expositie lag in een vereeniging van werken van Jozef Stevens, een goeie vijftien jaar geleden gestorven en die ongeveer een dertig stukken heeft omvat, d. w. z. een aanmerkelijk deel van het werk van den grooten kunstenaar, waaronder zich het meeste zijner beste scheppingen bevond. Sedert Fyt, Snijders en Jordaens, had de Vlaamsche Kunst geen dierschilder van die kracht gekend en men mag zelfs beweren dat hij zijn beroemde voorgangers aan zielontleedkundige gaven overtrof. Ja zeker, — de gaven van een ziel en niet enkel van een simpelen dierenkenner of verteller van een beesten verhaaltje, want indien we al geneigd waren om aan de honden die ziel te ontzeggen, waarop de menschen zich zoo fier verheffen, zouden de stukken van Jozef Stevens daar zijn om ons zegevierend te bewijzen, dat « les bons toutous » ons in

zedelijke waarde minstens evenaarden, zoo niet overtreffen. Welk een gedicht van trouw en teederheid is die *Hond van den Gevangene*, welk een moed, welk een resignatie, welk een stoïcisme in een *Hondenbaantje*, dat meesterstuk in het bezit van het Museum te Rouaan, dat ons zes rampzalige trekhonden toont vóor een overladen kar gespannen, die uitgeput, met de tong uit den bek, neergevallen zijn of op 't punt om neer te vallen, niet in staat om zich verder voort te sleepen. Ik heb nergens ooit iets aangrijpenders gezien! In een beroemd geworden stuk heeft Baudelaire terecht zijn vriend Stevens geluk gewenscht dat hij mede de honden had bezongen: « les chiens et de préférence, les chiens calamiteux, les chiens crottés, ceux-là que chacun écarte comme pestiférés et pouilleux; les associés du saltimbanque, les aides du gagne-petit, du marchand de sable et de moules, les prunelles de l'aveugle, ceux qui ont dit à l'homme abandonné, avec des yeux clignotants et spirituels: « Prends-moi avec toi et de nos deux misères nous ferons peut-être une espèce de bonheur! »

Alles is reeds gezegd aangaande het krachtige, sappige werk van Jozef Stevens, als zuiver schilder op zijn minst de gelijke van zijn broeder Alfred, den geschiedschrijver der elegante mondaines van het tweede Keizerrijk en dan begrijpt men dat deze aan Jozef schreef: « Moi je suis de mon temps, mais toi, Joseph, avec Fyt, Snyders et Jordaens, tu es de ta race... Ainsi tu es de tous les temps! »

Hij ook is wel inderdaad van zijn ras en op kracht daarvan is het zeker dat hij alle mogelijke modes, werkwijzen, systemen en cosmopolite invloeden zal overleven, die andere, niet minder groote dierschilder van wien de lente-tentoonstelling een dertigtal doeken vereenigd had: Jan Stobbaerts. Evenals Jozef Stevens telt deze eerbiedwaardige Antwerpsche meester tot de grootste van België en bijgevolg van alle landen. Hij ook vertegenwoordigt de stoere kracht van ons volk, een onberispelijke techniek, een superb temperament, gepaard aan een hooge, edele bewustheid van zijn roeping als kunstenaar. We stellen ons voor om in een der eerstvolgende nummers van dit tijdschrift een bizondere studie aan Stobbaerts te wijden, laten we er ons vooralsnog toe bepalen om van de bewondering te gewagen, die het prachtig geheel der in het Lentesalon geëxposeerde werken heeft opgewekt, nog vollediger dan de inzending, die we reeds te Antwerpen in *Kunst van Heden* hadden bewonderd.

We mogen zelfs wel zeggen dat Stevens en Stobbaerts de eer van dit salon met elkaar hebben gedeeld. De Brusselaar en de Antwerpenaar wegen wederkeerig tegen elkander op, beide schilders, beide even groote technici, de een als de ander even gewetensvolle en gevoelige opmerkers, men mag zelfs beweren dat beide bij hun vertolking van eenvoudige dieren een mate van diepzinnige waarneming aan den dag hebben gelegd, die hen tot den rang der innigste en meest ontroerende portretschilders verheft.

Een andere veteraan der Vlaamsche schilderkunst, Eugeen Smits, was op deze tentoonstelling met eenige zijner beroemde composities vertegenwoordigd: *Geluk en Ongeluk*, *Susanna en de Ouderlingen*, een *Napolitaansch Huis*, *Oorlogsroem* en een repliek in waterverf van de Groenmarkt uit het Brusselsch Museum, alle werken gemerkt met een cachet van elegantie, bevalligheid, plastische schoonheid, patricische verfijning en kwijnende aristocratie, die van dezen meester een welkome verschijning hebben gemaakt in het vaak wat brute, volbloedige materieele koor onzer kleuren-borstelaars. Camille Lemonnier heeft zoo terecht van hem gezegd: « C'est le rêve de la vie qu'il exprima avec des harmonies douces et ardentes comme des cuivres lointains; ses œuvres tiennent d'une sorte d'état d'âme silencieux et nostalgique. De tous les peintres de son temps il fut peut être celui qui symphonisa le plus expressivement la figure. Ses femmes ont un charme musical, s'il se peut dire, qui fait penser à des harpes finement bruisantes. Il suscite une impression de magnificence tranquille, de noble clarté apaisée et d'aspiration au crépuscule ».

Jacob Smits stelde een tiental werken tentoon, die men ook onlangs te Antwerpen gezien had, waar ze een diepen indruk

hebben nagelaten. Te Brussel is hun uitwerking niet minder geweest. *Onze Kunst* geeft elders een analyse van deze ontroerende scheppingen: De *Judaskus* en het *Symbool van de Kempen*. Bij dezen godsdienstigen en gevoeligen vertolker der Antwerpsche heide, evenaart de landschapschilder den figurist. Wat hij ons toont is de landstreek, zooals die geheel bij de inboorlingen past. Er is hier niet sprake van een eenvoudig, min of meer schilderachtig decor, maar van een ziel, minstens even innig en met evenveel fludium als die der peinzende en een weinig visionaire landbewoners gevuld. Zoo verleent een *landschap*, in het bezit van den heer Delloye, aan een eenzamen molen op de heide de houding en de beteekenis van een loteling, die zich verzet, van een strooper, van den een of anderen buiten de wet staanden vogelvrij verklaarde. Maar buitengewoner nog is wellicht het landschap in 't bezit van den heer de Jongh. Opvatting, wijze van uitvoering zijn overstelpend.

Dit landschap is niet luminist en hoegenaamd niet impressionist, hetgeen me niet beletten zou om alle mogelijke min of meer vergulde improvisaties van Franschen, Navarezen en zelfs een aantal Belgen te geven voor dit pathetische, ware of liever beter dan ware, omdat het is synthetisch zinnebeeldige stuk, omdat het niet uit een impressie maar uit een duurzame aandoening gevloeid is,— uit een lang aangehouden, lang natrillenden zielestaat; omdat het het uitvloeisel is van een innige gemeenschap tusschen dezen uithoek van het Kempische land en van den dichter-schilder, die het heeft beschouwd en tot in de diepste hoeken doorwoeld heeft. Er is hier geen sprake van een gril, maar van een gedachte, die niet meer loslaat. Die zwarte, door nevel verduisterde hutten en die hemel als een antithese van wit en zwart « Bituum en loodwit » zouden onze regenboogschilders verachterlijk zeggen! En toch is er niets meer noodig geweest om een meesterstuk voort te brengen. En des te erger voor de anderen als hij niet bij een zekere orde is onder te brengen en zich buiten de reien beweegt!

James Ensor heeft ook voor goed de aandacht op zich gevestigd. Men verbaast zich zelfs dat er zoovele jaren moesten verloopen om een der oorspronkelijkste en aantrekkelijkste koloristen te begroeten, een dier zeldzame kleurenschilders, die de tonen op een wijze weten te verbinden dat hun peintuur tegelijk innig, lachend, vroolijk, tragisch of uit zich zelf sinister doet zijn, zonder behulp van onderwerp of verhaaltje. Zoo wordt de titel *Dame en détresse*, volstrekt niet door het onderwerp zelf,— de een of andere stervelinge, die lang uit op haar bed ligt, gerechtvaardigd, maar wel door de bewegende kleur, de beteekenis, de betoovering der tonen. Ensor was er ook met uitstekende portretten, zijn eigen, van zijn moeder en van een dame met een blauwen sjaal.

De Versieringskunst vierde triomfen met Constant Montald in zijn compositie *Onder den heiligen Boom*, met naakte of gedrapeerde figuren, alle even edel van lijnen, houding en gelaat, wezens van een ideale schoonheid, die den ritus van een droomen-godsdienst plegen. De drie paneelen van Ciamberlani vroegen eveneens onze aandacht om hun fraaie schikking en rythmische verhoudingen. De *Begeestering*, decoratief paneel van Fabry, beveelt zich aan door al de goede hoedanigheden die elk der scheppingen van dezen eerlijken en edelen kunstenaar eigen zijn.

Van de zijde der figuurschilders valt er veel te prijzen in het werk van Gouweloos, die sedert eenigen tijd uitmunt in het schilderen van de Vrouw, in allerhande bevallig-natuurlijke of behaagzieke houdingen. Zijn doek *Hun Lot*, even belangrijk om de keus van het model als de wijze waarop hij er alle voordeelen van heeft doen gelden en door zijn teedere, lichte kleur, was zelfs op deze tentoonstelling een der opvallende doeken. Bij de « féministen » voegen we verder nog Charles Michel, Albert Pinot, Georges Morren en de vreemden Jacques Blanche, John Lavery, Ch. Shaw, G. Sauter en Auguste Renoir. *De Baadster* van dezen laatste was veel mooier dan een *Naakt* van Maurits Wagemans, even vulgeer van vormen en gezicht als van gebaar en compositie. De Engelschman is echter zoo overvloedig

op de tentoonstelling van *Kunst van Heden* vertegenwoordigd geweest, dat ik mij hier onthoud om zijn verdienste uit te doen schijnen. Ik bepaal er mij enkel toe om te zeggen dat zijn inzending te Brussel nog vollediger en meer verscheiden was, ze toonde al de zijden van een tegelijk schitterend, teeder en krachtig talent, dat zich met hetzelfde meesterschap op elk gebied der schilderkunst beweegt van af het landschap tot aan het portret.

Onder onze schilders van figuur moeten we verder nog Victor Hageman noemen, die zich een specialiteit maakt van het beste allooi in het typeeren en ons vertellen van Russische landverhuizers en uitlandsche zeelui in de Antwerpsche haven. De *Avond* van Léon Frédéric, brave burgermenschjes om de avondmaalstafel, onder de huiselijke lamp, schieten te veel te kort in stijl en accent, zijn te veel maar zoo te hooi en te gras bijeengevoegd, om als onderwerp te dienen van zulk een geduldig uitgevoerd en belangrijk stuk. Eugeen Laermans, wiens *Heldere Morgen*, veeleer op een verbleekten of wit verschoten avond lijkt, Herman Courtens, die in zijn *Pruilen* en *Trage uren* een belangrijke individualiteit als kolorist en intimist onthult, eindelijk Albert Cels, een nieuwe, die enkele goede portretten had tentoongesteld. Vergeten we vooral niet de *Portretten* van Max Stevens, een documentair stuk, dat enkele onzer belangrijkste artistieke en letterkundige persoonlijkheden omvat, Albert Giraud, Iwan Gilkin, Maurice des Ombiaux, Dumont-Wilden, Glesener, Hendrik de Groux, Octave Maus en Gust van Zype.

Een geheele zaal was met een goeie twintig stukken ingenomen door Alfred Verhaeren, als zoovele getuigen van zijn krachtig en prachtig talent. Landschappen, Stillevens, hoekjes van oude hoeven, maar vooral zijn Binnenhuizen als kleinoodiënschrijnen, vlammend van rijke kleur. Verhaeren schijnt te schilderen met opgeloste robijnen, smaragden en safieren. Hij aanbidt alle open, vrije en zuiver omschreven kleur. Hij is een bij uitstek plastisch kunstenaar, de volmaakte tegenvoeter der Impressionisten. In plaats van de voorwerpen te doen verslinden door het licht, zijn het bij hem veeleer de voorwerpen, die het licht indrinken, om het weer uit te ademen, in brandende kleuren, als van den zonsondergang of van den dageraad. « Dat is valsch, zoo is het niet in de natuur » zullen de woest geworden stippelaars en al-verlichters roepen. Dat kan mij weinig schelen. Het is *waarschijnlijk* en dat is voldoende. We hebben nu genoeg van fysika, mathematika en alle zoogezegde afgetrokken wetenschap! Dat de natuur zich tevreden stelle met fenomenen, de kunst heeft mirakelen van doen! En de wonderdoener heeft even veel recht als de goochelaar.

Van de zijde der landschap- en stedenschilders, is Breitner de krachtige, schilderachtige Hollander, het meest gevierd. Hij trekt op bewonderenswaardige wijs partij, vooral van de werven van in afbraak zijnde huizen. Niet dat hij er de aangrijpende poesie, het droeve, wreede van uit doet komen, hij geeft er enkel het kleuren-warmoes van weer, het trapsgewijs verminderen, de harmonieuse schakeeringen, de onverwachte lijnen en kronkellijnen, waarin het gewriemel en gewroet van de werklui met hun oude bullen en lompen zoo sappig samenstemt met het patina van het puin. En het is mij een vreugd geweest om eindelijk een goeden schilder te zien, die partij wist te trekken van dergelijke schouwspelen, die zich zoo uitstekend aanpassen aan de grillen en combinaties van een palet, dat op zeldzame tonen en aan een stift dat op vluchtige architectuur belust is. En dan te denken dat Brussel in dit opzicht zooveel hulpmiddelen bood en dat geen van het legioen onzer doekbekladders ook maar heeft getracht om eenige dezer tooneelen van grandiose alluur vast te leggen! Zijn ze ook zelfs maar in staat om er het oorspronkelijke van te zien? Indien men de versiering van de kleur aan de beweging der werklieden paarde, welke suggestieve en aangrijpende bladen zou men dan niet nalaten aan de nakomelingschap! In dit opzicht verdient de Brusselsche kunstenaar Prosper Colmant een woord van lof, die bij het voorstellen van zijn *Vlaamsche aardwerkers* hun kleeding en athleten houding zoo uitstekend heeft doen uit-

komen; een studie wellicht eer dan een schilderij, maar een uitstekende studie en die den lust tot vele oorspronkelijke werken zal opwekken.

De eigenlijk gezegde landschapschilders waren zooals overal overvloedig vertegenwoordigd. Taelemans is nooit gelukkiger, nooit vollediger geweest dan in zijn drie wintermaanden in Brabant, *November, December* en *Januari*, uitstekend van techniek, die een heel diep gevoelde, heel ontroerde kunst des te beter deden gelden. Maurits Blieck, met twee krachtige evocaties aan onze groote koopmanshavens : *Landingsplaats* en de *Theems*, waartoe zijn krachtig en rijk palet de heerlijkste kleurschakeeringen heeft gevonden, diskrete rozen, tinten van bernsting en hoop in tegenstelling met het spelen van roetkleurige bruinen. Paul Matthieu had drie stukken tentoongesteld, alle in verschillenden toonaard en alle bekoorlijk. Noemen we dan verder nog Emiel Claus, Marcette, Coppens, Julius Merckaert, Baseleer en onder de vreemden Grosvenor Thomas.

Op 't stuk der beeldhouwkunst niets nieuws, behalve wellicht de dierstudies van Rembrandt Bugatti.

GEORGES EEKHOUD.



▫ ▫ UIT ROTTERDAM ▫ ▫



OTTERDAMSCHE KUNSTKRING ✕ TENTOONSTELLING VAN WERK VAN G. W. DYSSELHOF ✕ (19 APRIL-17 MEI) ➳ Dit werk is in zijn soort volmaakt. Men moge het genre te speciaal vinden, des schilders kijk te zeer begrensd door de wanden van het aquarium, maar hij had zich dan ook de kleur, het licht, den toon, bijna had ik gezegd, de atmosfeer van dit fantastische waterrijk eigen te maken; wat wel onmogelijk was zonder beperking. Hier moest toch een illusie bereikt worden, die aan het technisch kunnen hooge eischen stelt, het glanzig-geschubd gedierte met zijn weinig-gelede beweeglijkheid als « mobile in mobili » gegeven worden, de stof gedeeltelijk van zijn tastbaarheid en hardheid ontdaan, de kleuren met een metallieken glans overtogen en het aldus met de betoovering van het water omgevene tot een geheel van decoratieve schoonheid opgevoerd. Om dit alles te verkrijgen moest de schilder als het ware verzinken in de wonderwereld, die in de wateren onder de aarde is.

Dat is hem gelukt. Men zie den geweldigen vooruitgang van de *Haringen* van 1901 (in het bezit van den Heer D. Croll te Rotterdam), dat wel van een zekere decoratieve deftigheid, maar troebel van kleur en zwak van illusie is, tot een zoo glanzend, waterklaar ding als *Goudvisschen* (n° 8), waar de weeldig-gladde luxe-visschen hun oranjegouden lijven licht glijdend door het hel goudgroen der waterplanten sturen, tot *Zeewier* (N° 33) met het fijne zilveren vischje, voltigeerend naar het invallend bovenlicht als een dartele zeemeermin, tot *Poonen in het Anemonenrijk* (N° 35), als een vlucht bontgevlerkte wezens, boven het wonderzwerk eener andere planeet. In een wereld, waarin de rotsen week als wolken zijn, waar het licht in kwikzilver-bellen omlaag parelt, waar vleezig-blanke en roode bloemen in gaarden bloeien, gaan de visschen in scholen op avontuur uit, wel-gericht als een vloot in slagorde. Roovers die ze zijn, de diepmuiligen met hun wezenloos-happende lippen en starend-felle oogen, hebben ze in hun gladde gesmijdigheid, in hun lenige beweging iets van het ideale, als gingen ze op ontdekking naar wonder wat. Op het zand omlaag liggen traag de gedrochtelijke donderpadden met hun nurksche gezichten, loenzen met hun turkooisblauwe oogen omhoog naar de statig-zeilende school, als in ontevredene mokkende verwondering. De dwergen, de Alberiks van de waterwereld, liggen ze met datzelfde zwijgend-ironische leedvermaak te kijken naar de van rotsen omgeven arena, waarin twee geweldig-gewapende langousten in hun goud-bronzen rusting aangekrauweld komen om elkander te bevechten, twee grimmige kluizenaarskoningen, die elk het rijk voor zich alleen wenschen. Met zulk een aandacht en liefde zijn de physieke eigenschappen van al deze

zonderlinge wezens bestudeerd, dat ze bijna toegerust schijnen met menschelijke karakter-eigenschappen, in het dierlijk-demonische omgezet. Van die nauwgezette studie geven de twaalf krijtteekeningen met uitvoerige kleurnotities een goed denkbeeld; een interessant kijkje in de « fabriek » van den kunstenaar.

Minder voldaan wordt men door de beide kamerschutten met motieven van parelhoenders en apen. Hier dringt zich de vergelijking met gelijksoortig Japansch werk onwillekeurig op, niet in het voordeel van den West-Europeeschen kunstenaar, — wat trouwens niet te verwonderen is. Zijn decoratief talent schiet hier beslist te kort, de stof is niet vlak genoeg en tegelijkertijd weer niet ruimtelijk genoeg behandeld. Er is geen evenwicht en daarom geen rust. Dit ligt buiten Dysselhof's terrein. Op zijn eigen is hij om zoo te zeggen impeccabel.



VEREENIGING « VOOR DE KUNST » TENTOONSTELLING VAN SPOTPRENTEN DOOR ALBERT HAHN (30 MEI-14 JUNI) Het is natuurlijk geen toeval, dat de sociaal-democratie de eenige politieke partij in Nederland is, die een karikatuur-teekenaar heeft aan te wijzen, die niet beneden de maat blijft. Want de karikatuur is niet maar een luimigheidje, een grapje, om de lieden aan het grinniken te brengen, nog minder een schoolmeesterlijke, hoogwijze afkeuring van moreele en maatschappelijke contrabande (het genre-Braakensiek); wanneer ze niet uit bittere ergernis, haat en toorn geboren wordt, heeft ze geen reden en kracht van bestaan. Wie « tout pour le mieux dans le meilleur des mondes » vindt, kan zich aan een goede, giftige karikatuur slechts ergeren, altijd, wanneer ze actueel is. Zoo kan ze slechts bestaan en gegouteerd worden in een milieu van maatschappelijk ontevredenen. Daarom is ten onzent Hahn, de teekenaar van den « Notenkraker », de eenige, die voldoet aan de elementaire eischen, die men den karikaturist stellen mag.

Maar de verhoudingen hier te lande zijn klein en het politieke leven heeft er iets kleinsteedsch. Men kent elkander zoo van huis tot huis, zoo goed, eigenlijk te goed. Het is alles zoo'n beetje miniatuur. Daaraan ontsnapt ook Hahn niet, al origineel, geestig en krachtig teekenaar, die hij is. Wanneer men in het zaaltje van « Voor de Kunst » die ruim vijftig teekeningen bij elkander ziet hangen, wat lijkt dat dan alles gemoedelijk! Het is veeleer oolijk dan hoonend; hij zet zijn tegenstanders wat aardig in het zonnetje, maar maakt ze niet af met het doodelijk wapen van grimmigen spot.

Het zij verre van mij, Hahn daarvan een persoonlijken grief te maken. In de gegeven omstandigheden, is hij zoo goed als hij zijn kan. Een politiek teekenaar is een journalist, als zoodanig dus direct-afhankelijker dan een ander kunstenaar van politieke en maatschappelijke omstandigheden.

Zijn beste werk dateert uit den tijd van het Kuyper-régime, toen de politieke strijd zoo sterk door het anti-clericalisme gekruid was. Zijn Kuyper-karikaturen (*Abraham de Geweldige*, *de Triumphator*, *Ontrouw*, *Démasqué*), zijn album « Onder zwart Régime » heeft hij, te oordeelen naar wat op deze tentoonstelling aanwezig was, sindsdien nog niet overtroffen.

Uit de kostelijke serie « Het Land van Rembrandt » waren slechts een paar illustraties aanwezig, terwijl zijn navrante onderwerpen tot schade voor de volledigheid bijna geheel ontbraken.



KUNSTZAAL KLEYKAMP De firma Wed. C. G. Kleykamp, bekend door haar import van Japansche en Chineesche Kunstvoortbrengselen, heeft sinds een paar maanden een permanent expositie-zaaltje aan den Zuidblaak geopend, waar behalve oostersche zaken ook inheemsche kunstnijverheid tentoongesteld zal worden; zij zal n.l. optreden als vertegenwoordigster van het *Binnenhuis* te Amsterdam. Reeds zijn er, behalve kakimono's en Japansch snijwerk en Oostersche tapijten, meubelen en gebruiksvoorwerpen te zien geweest, uitgevoerd naar ontwerpen van H. P. Berlage en Jac. van den Bosch, een tentoonstelling, die door den Heer Van den Bosch met een

causerie over de grondslagen van het moderne kunsthandwerk geopend is.

Het is wellicht met het oog op de voor deze kunstberichten beschikbare ruimte minder gewenscht, deze kleine snel opeenvolgende tentoonstellingen steeds afzonderlijd te bespreken, maar het merkwaardigste zal van tijd tot tijd in deze rubriek gememoreerd worden. R. J.



BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

HANDBUCH DER KUNSTGESCHICHTE VON ANTON SPRINGER ✣ III DIE RENAISSANCE IN ITALIEN ✣ ACHTE AUFLAGE, BEARBEITET VON ADOLF PHILIPPI ✣ MIT 332 ABBILDUNGEN IM TEXT UND 20 FARBENDRUCKTAFELN ✣ LEIPZIG, VERLAG VON E. A. SEEMANN ✣ PREIS, GEB. : MK. 8.—



ET is merkwaardig hoe, naast de Kunstgeschiedenissen van grooteren en kleineren omvang, die met den dag talrijker worden — de oude « Springer » steeds zijn plaats weet te handhaven, en de wereld telkens met nieuwe oplagen komt verrassen. Wel een bewijs voor de deugdelijkheid van dit standaardwerk — evenzeer als voor de intelligente zorg van den uitgever, die het den tijd niet geeft van te « verouderen, » maar het met iedere oplage weer in een nieuw kleed steekt.

In zijn tegenwoordigen vorm omvat het « Handbuch » vijf deelen : het eerste behandelt de Oudheid, het tweede de Middeleeuwen, het derde de Italiaansche renaissance, het vierde de renaissance in 't Noorden en de Kunst der XVIIe en XVIIIe eeuw, het vijfde de Kunst der XIXe eeuw. Elk deel vormt een op zichzelf staand geheel, en is afzonderlijk verkrijgbaar; elk deel wordt door een daartoe gekozen vakman voor iedere nieuwe oplage herzien en bijgewerkt, en telkens met nieuw illustratie-materiaal verrijkt.

Het derde deel, waarvan thans de 8e druk vóór ons ligt, is bewerkt door A. Philippi, en we aarzelen niet om het, naast Michaelis' voortreffelijke bewerking der *Oudheid* (Deel I) het beste der reeks te noemen. Het was misschien ook het moeielijkste, hier niet bij gebrek aan documenten, maar juist andersom, door den overstelpenden rijkdom der stof. Deze sticht zich uit van het optreden van Niccolo Pisano tot na den bloeitijd der Venetiaansche kunst. Er behoort een meesterhand toe, om binnen de beperkte ruimte van een driehonderdtal bladzijden — teksteliche's medegeteld — een eenigszins bevattelijk beeld te geven, van dit rijkste, weligste, wonderbaarste tijdvak, dat de Kunstgeschiedenis heeft gekend Feiten, namen, data, dringen zich in zoo grooten getale aan den geschiedschrijver op, dat hij daartegen voortdurend te worstelen heeft, om van zijn tekst iets anders te maken, dan een dorre opsomming, en om den lezer een algemeenen blik te gunnen, die niet in nevenkwesties verdwaalt, maar hem toelaat de grootsche kunstevolute in deze vier eeuwen te volgen en te begrijpen. Studeerenden vinden hier een aangenamen en betrouwbaren gids, geleerden een memento, dat hun, door zijn overzichtelijken inhoud, steeds van dienst kan zijn.

In niet geringe mate draagt tot de waarde van het boek de goedgekozen en overvloedige illustratie bij. Tegenover de kleurenreproducties van schilderijen, die hier nogal talrijk zijn, blijven we nog steeds sceptisch gestemd, ondanks alle zorg die daaraan besteed wordt. In onze oogen blijven zulke afbeeldingen steeds valsch, en kunnen hoogstens voor gebruikskunst geduld worden. Doch het publiek schijnt deze kleurenprentjes nu eenmaal te willen, en het krijgt hier dan ook rijkelijk zijn deel.

Overigens laat de technische uitvoering van deze platen evenals van de teksteliche's niets te wenschen over. We vertrouwen dat ook deze uitgave weer het hare zal bijdragen, om in ruimen kring gezonde begrippen over Kunstgeschiedenis te verspreiden. B.



LES ARTS

De April-aflevering bracht een reeks fraaie reprodukties naar portretten van Antonio

Moro in het Prado te Madrid, bij een artikel van Paul Lafond. Moro's meesterwerken moet men te Madrid zoeken. Hoe arm daartegenover is zijn geboorteland (Antonis Mor van Dashorst werd omstreeks 1512 te Utrecht geboren) aan zijn werk! Slechts den Haag heeft het voorrecht een portret van hem te bewaren. Overigens is zijn œuvre verspreid over alle groote musea: Weenen, Berlijn, Dresden, Boedapesth, Brussel, Parijs, Peterburg, Londen, Florence enz.



THE BURLINGTON MAGAZINE

In het April-nummer bespreekt Sir Charles Holroyd twee aanwinsten van de National Gallery: een portretje van een jong meisje door Mabuse en een portret eener dame als Maria Magdalena, mogelijk ook van denzelfden meester.

In het Mei-nummer van ditzelfde tijdschrift maakt Georges H. de Loo enkele aanteekeningen op eerstgenoemd portret, dat geacht wordt de beeltenis van Jacoba van Bourgondië te zijn.

Uit het April-nummer vermelden wij nog een notitie van Kurt Freise over de verhouding van Rembrandt tot Elsheimer, naar aanleiding vooral van hetgeen Dr N. Restorff in de November-aflevering van ditzelfde tijdschrift schreef, die Rembrandt's roof van Proserpina te Berlijn in verband bracht met een aan Elsheimer toegeschreven werk te München. De Heer Freise gelooft nu dat dit laatste niet van Elsheimer kan zijn. Hij maakt van de gelegenheid gebruik om een ander voorbeeld te bespreken van verwantschap tusschen Rembrandt en Elsheimer.



THE STUDIO

Het nummer van 15 April heeft een stuk van Frank Rutter over Willem Roelofs.

De Mei-aflevering behandelt o.a. het werk van Emile Wauters.

C. G.



[illegible] REMBRANDT JAN SIX, ets, Ie staat.
[illegible]ncabinet, Amsterdam.





REMBRANDT'S VOORBEREIDING VAN DE ETSEN VAN JAN SIX EN ABRAHAM FRANCEN



R zijn weinig, misschien geen meesters, die zoo hun hand en hun geheele wijze van werken naar de behoefte van hun werk wijzigen, als Rembrandt, hetzij het een schilderij, een teekening of een ets moge zijn. Men wachtte zich dus wel wat men hem de eene keer ziet doen, ook de andere maal van hem te verlangen. Met alle voorzichtigheid echter mag men uit het eene werk tot het andere wel eenige gevolgtrekkingen maken en als men ziet hoeveel verschillende proeven, tot even zooveel staten verheven door de prentkenners, Rembrandt soms van zijn prenten trok, vóór hij zijn doel bereikte, dan mag men toch wel aannemen, dat van sommige prenten, die tot de meest doorwerkte behooren, waar de ets met droge naald en burijn te zamen tot de voltooiïng hebben mee gewerkt, de eerst getrokken proeven vernietigd zijn en wij dus hun wordingsgeschiedenis niet kunnen volgen. Voor wie mocht veronderstellen, dat Rembrandt in zulke gevallen, voldoende voorbereid, op de koperen plaat ineens zijn oogmerk wist te bereiken, is het leerrijk na te gaan welke schetsen aan een van zijn rijkste en rijpste prenten voorafgaan. Ook voor andere etsen meen ik dat zulk een uiteenzetting niet zonder belang is.

Voor de ets van Jan Six zijn in den laatsten tijd nieuwe schetsen voor den dag gekomen. Reeds lang was de teekening, met de pen en gewasschen, (Fig. II) bekend, die mijn vader op de veiling Verstolk van Soelen (nº 36) kocht (H. d. G. 1235), waar Six tegen het venster geleund staat in een rusteloozen stand, zie ik goed, een konijn in de gesloten linkerhand (die op de plaat de rechter zou worden) terwijl zijn jachthond tegen hem opspringt. Aan de eene zijde staat een tafel, waarop zijn mantel ligt, de degenknop alleen daaronder zichtbaar. Op of achter die tafel, voor den wand, is een kist of een stoelleuning aangeduid. Het geopende raam, van kleine ruiten, geeft een blik op het landschap met hooge boomen. Aan de andere zijde staat een leuningstoel,

zooals Rembrandt zelf, of een leerling die in een verwante voorstelling gebruikt heeft. Ik bedoel de schilderij te Ny-Karlsberg met een jongen man leunend aan het venster. Op Six lijkt die jongeling in het geheel niet. Ook de teekening te Munchen (H. d. G. 419), evenals de schilderij, een man lezend bij het raam, voor zijn bedstee, heeft met Six niets gemeens.

Een tweede ontwerp wordt vertegenwoordigd door de schets bij den heer Bonnat, (Fig. V) die ik voor valsch blijf houden, zooals trouwens ook de eerste indruk van den heer Bonnat is geweest. Maar die schets is noch naar de reeds genoemde, noch naar de later te vermelden krijtteekening gemaakt. Zij heeft punten van overeenkomst met beiden en zelfs, zoo als wij zien zullen, met een verloren staat van de ets, die haar waarborgen als een zelfstandig getuige. De hond ontbreekt. Onder den mantel komt het degengevest te voorschijn juist als op de krijtteekening, heel anders dan in de ets. Reeds is de leuningstoel vervangen door de latere rechte vorm en het openstaande glasraam door een gordijn. Vóor de hooge boomen staan lagere, zooals er op de plaat geweest zijn. Toch blijft het stukje valsch. Het draagt op de keerzijde een hoogst verdacht opschrift : *Esquisse originale du Bourguemestre Six de Hollande* (*Amsterdam*) *peint par Rembrandt, et vendu par son héritier Mr le baron de Wanderting, décédé à Strasbourg.* De « Burgemeester » had geen erfgenaam die zoo heette en le baron de Wanderting zal wel baron Van der Dinges zijn, le baron de Chose. Maar een valsch opschrift maakt een echt werk niet valsch en de heer Bonnat liet zich door den heer Bode overtuigen, dat zijn meesterlijk schetsje echt was. Ook mijn eerste indruk was dat het nooit van Rembrandt kon zijn, maar de knappe schildering bracht mij aan het weifelen en ik heb toen zelfs een poging gewaagd om het te verkrijgen. Eer ik echter antwoord had, kwam ik tot een ontdekking, die mijn vroegeren twijfel weer opwekte en mij de overtuiging schonk dat het werkelijk valsch was. De schilder maakte een fout in de kleeding tegen de zeden van dien tijd, waartoe hem een teekening gereedelijk kon verlokken, al vertoonen zij die niet zelf. Bij Rembrandt's geëtste figuren is herhaaldelijk, ook bij Six, het buis losgeknoopt met den kraag die daarop vast gehecht is. Maar dan wordt daaronder een vest zichtbaar met een hemd, nog geheel zoo als in de XVIe eeuw gedragen werd. De teekeningen geven daarvan geen bijzonderheden, maar duiden toch door een enkel haaltje de grens aan, die de kleeding aan den hals vormt. De olieverfschets nu laat door het open hemd het bloote lichaam zien, zooals men dat in het begin der XVIIIe eeuw op schilderijen van Carel de Moor en zijn tijdgenooten vindt.

Wij hebben dus alle reden een werkje dat, hoe knap ook, geheel op zich zelf staat en geen verwantschap heeft met erkende schilderijen van Rembrandt, niet aan hem toe te schrijven. Ik kon mij dan ook op de Leidsche

Fig. II. — REMBRANDT : JAN SIX, teekening met de pen en gewasschen.
(Verz. Jhr. Dr. J. Six, Amsterdam).



tentoonstelling overtuigen, dat de glad geschaafde achterkant van het paneeltje afwijkt van de XVIIe eeuwsche gewoonte van hout behakken. *First thought are best and third that are a riper first* (1).

Het zal gemaakt zijn naar een teekening die vernietigd is of nog niet weer te voorschijn gekomen en wij kunnen deze voorbereiding er voldoende uit leeren kennen. Meer dan een compositie-schets is het ook in de olieverf niet. Al ware het echt, ieder dieper ingaan op bijzonderheden waar de meester bij het etsen zich op kon verlaten, zou er toch geheel aan ontbreken.



Fig. III. — REMBRANDT : Blinde man met vrouw en kinderen. Teekening in zwart krijt. (Museum Fodor, Amsterdam).

Hij was dan ook nog niet tevreden met stand en gebaar. Die brief in de hand, die het konijntje niet meer houdt, gegeven, waar de oogen niet heen zien, beviel hem nog niet. Hond en konijn hadden ten minste den jachtliefhebber aangeduid, een brief zegt niets. Er moest verband tusschen blik en houding komen. Aan een nieuwe poging dankt een krabbeltje in de Verzameling

(1) Naar ik vernam heeft de heer Hofstede de Groot zich in de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* voor de echtheid van het stuk in de bres gesteld. Dit verwondert mij niet. Ik wist wel dat hij het zeer hoog stelt. Hij heeft mij zelfs indertijd geraden te trachten het voor het portretje van Ephraïm Bueno, een juweeltje, te ruilen. Hij schijnt evenwel zich, zonder mijn betoog te weerleggen, alleen op de autoriteit van den heer Bode e. a. te beroepen. Nu heb ik groote achting voor de meening van den heer Bode, maar iedereen weet, dat ook hij zich wel eens vergist en het dus ook hier kan hebben gedaan. Het zou waarlijk niet het eerste valsche stuk zijn dat van kunstenaars talent getuigde. Het behoeft zelfs niet gemaakt te zijn met de bedoeling te bedriegen.

Maar makers van valsche stukken behoeven daar geen opzettelijke fouten in te begaan om betrapt te worden !

Fodor, door den heer C. G. 't Hooft herkend, zijn ontstaan (H. d. G. 1223) (Fig. IV). Het geeft enkel het bovenlijf, den kop met een hoed boven op de weelderige lokken en den rechter arm hooger met een plat rond voorwerp, een klein schilderijtje blijkbaar, op de hand, waar zijn blik op rust.



Fig. IV. — REMBRANDT: Keerzijde der teekening in het Museum Fodor.

Dit krabbeltje met zwart krijt staat op de keerzijde van een schets van een blinde met vrouw en kinderen, ook met zwart krijt (H. d. G. 1223) (Fig. III), door den heer Hofstede de Groot ten onrechte voor twijfelachtig gehouden.

Daar ook het volgend ontwerp met zwart krijt is, zouden wij hier dus weer een van de vele uitzonderingen hebben op den regel door den heer Hofstede de Groot gesteld, dat Rembrandt met zwart krijt vooral vóor 1640 teekende, wat hem de zwartkrijt schetsen zonder jaartal alle vóor dien tijd doet zetten ([1]).

Mij lijkt het juister niet zooveel uitzonderingen te laten gelden en, nu er teekeningen zijn aan te wijzen van 1643, 1645, 1646 en 1647, (H. d. G. 306, 308, 589, 1397 en 1223) met zwart krijt geteekend of verbeterd, voorloopig vast te stellen dat de zwart krijt schetsen tot 1647 gaan, dan zal men zoo heel veel uitzonderingen wel niet meer aan te nemen hebben. De heer Valentiner is vrijwel tot de zelfde overtuiging gekomen. Ook hij wijst op de ontwerpen voor schilderijen in zwart krijt kort voor 1647 en zet vele bedelaarsschetsen in 1645 ([2]).

Nog tot een andere uitweiding geeft mij dit krabbeltje aanleiding. Er is te Amsterdam een zeldzaam prentje, dat volgens Blanc (185) van Rembrandt zou zijn en Jan Six zou voorstellen ([3]). De gelijkenis is niet groot, maar de hoed zou een oogenblik misschien bij iemand weer de gedachte kunnen doen opkomen aan een geëtst voorstudietje. Ten onrechte. Middleton heeft reeds den weg gewezen, al is wat hij beweert ook niet juist. Het is geen copie naar

[1] Die Handzeichnungen Rembrandt's, xxxiii en xl.

[2] *Zeitschrift für Bildende Kunst* XIX (43) 1907, p. 37, noot 1. Ook de heer Paul Alfassa, *Revue de l'art* XXIII, 1908, p. 338 en 360, schrijft : Jusqu'en 1645 environ on rencontre encore quelques sanguins et quelques crayons en noemt dan o. a. een mooie naaktteekening met zwart krijt en een studie met roodkrijt met de pen en gewasschen voor de Aanbidding van de Herders te Munchen, (H. d. G. 680).

[3] Singer, p. 265.

Fig. V. — JAN SIX. SCHETS IN OLIEVERF,
TOEGESCHREVEN AAN REMBRANDT.
(Verz. Leon Bonnat, Parijs).



de ets van Bol (B. 10) maar het is even als die ets het portret van Ferdinand Bol zelven, door hem zelf geëtst, en wel vroeger, nog zonder knevel en nog met kanten rand aan zijn kraag, de eerste etsproef wellicht van den meester, nog op het atelier van Rembrandt. Bol is hier reeds kenbaar aan zijn zeer eigenaardigen neus, denzelfden dien wij terug vinden in zijn portret te Munchen, dat vroeger ten onrechte het portret van Flinck door Rembrandt heette en in zijn later portret in 's Rijksmuseum nº 539, en later nog in het regentenstuk van Pieter van Anraadt (RM. 362) in 1675. Ik moet daarbij een vergissing herstellen die ik vroeger beging. Wel heeft Bol één portret in dit stuk geschilderd, maar het is niet zijn eigen. Hij zelf zit ter zijde, van de hand van Van Anraadt, vermagerd, maar nog even kenbaar aan zijn neus als veertig jaar vroeger.

Maar laat ons tot Rembrandt terug keeren. Mij werd verleden jaar, door bemiddeling van den heer Bredius, een teekening (Fig. VI) aangeboden en ik heb die gekocht, niet voor « haast niks ». De verkooper kwam er dan ook rond voor uit dat ik meer dan een ander moest betalen. Het is de laatste voorbereiding voor de ets, luchtig met zwart krijt geteekend, de keerzijde zwart gemaakt en doorgetrokken op de etsplaat.

Aan de echtheid viel niet te twijfelen. Niet alleen de hand van Rembrandt was niet te miskennen en de afwijkingen verboden aan een handige vervalsching, met behulp van de prent gemaakt, te denken, maar zelfs was ook een uiterlijk bewijs gemakkelijk te voeren. De teekening is grooter dan de prent en beantwoordt geheel aan de maten van de koperen plaat, die altijd in het bezit van mijn voorouders gebleven is. Chineesch papier, nat gemaakt voor den druk, zet zich uit en krimpt later weer, zoodat de afdruk ongeveer 0.002 kleiner is dan de plaat in hoogte en breedte.

In deze teekening heeft Rembrandt zijn doel bereikt, in den stand der figuur die rustiger is geworden en dan ook verder in hoofdzaak zoo gebleven is, al heeft hij in de ets nog de handen lager laten houden en het hoofd hooger, om de oogen zichtbaar te maken en de trekken beter te kunnen teruggeven. Ook het gordijn, nog maar even aangeduid in het tweede ontwerp, heeft reeds zijn volle ruime plooien, die ook zoo zijn gebleven, en grootendeels staan de vormen reeds vast van het vloertje, de tafel, den mantel en den stoel, die thans aan den anderen kant is komen te staan. Maar nog ligt op dien stoel de hoed, die op de ets aan den muur hangt en geen boeken, nog is de wand ledig evenals het venster en zijn de lap onder het venster en het degengevest geheel anders dan men ze later ziet.

Rembrandt trekt dan ook alleen de hoofdlijnen door en waar hij even met zijn naald enkele schaduwen aangeeft, volgt hij geen krijtlijnen. In fig. VI zijn alleen de diepst ingesneden doortreklijnen onderscheiden.

Er zijn zoover ik weet nog maar twee andere teekeningen van Rembrandt bekend die hij doortrok, beide in het British Museum. De heer A. M. Hind was zoo vriendelijk mij nadere bijzonderheden mede te deelen. Omtrent de vroegste, *Diana in het bad* (H. d. G. 893) doorgetrokken op de ets van omstreeks 1631, B. 201, schrijft hij : *Here it (the tracing) is in principal outline; and also lines to indicate shadows in the lower right corner. The traced lines are not nearly so indented or evident here as in the Anslo. It is possible that some attempt was made to slightly cover in chalk or press the paper.* Veel valt daar dan ook schijnt het thans niet meer uit te leeren. Beter is het met den Anslo gesteld. De vrij uitvoerige teekening met rood krijt (H. d. G. 896) is op de plaat van 1640 (B. 271) doorgetrokken. De heer Hofstede de Groot schrijft : *Auf der Rückseite angeschwärzt und mit einer scharfen Nadel auf die Kupferplatte durchgepaust* en de heer Hind voegt daar aan toe : *Besides the principal lines, the lines of tracing are given in certain places to show the shadow e. g, under the hat; to right of the collar; on the sleeve of l. arm; r. side of table and shadow to r. of the chair; also in r. side of the books.*

De uitnemende afbeelding der teekening (Lipmann nº 120) laat zelfs de meeste van die doortreklijnen goed onderscheiden. Zij zijn veelvuldiger dan bij den Six, even als de teekening uitvoeriger is.

Dat zoowel deze roodkrijtteekening als de mijne van achteren zwart gemaakt zijn, niet rood, bracht mij tot de veronderstelling dat Rembrandt geen zwarten maar een witten etsgrond gebruikte en ik dacht wel dat ook dit mogelijk moest zijn maar mij ontbrak het bewijs. Daaraan hielp mij de heer Hymans die mij wees op een brief van 19 Juni 1622 van Rubens aan Pieter van Veen, een Leidenaar die toen in den Haag woonde : *Ho caro chella habbia trovato quel secreto di dissegnare sopra il rame in fondo biancho, si como façeva il Sig^r Adamo Elzehamer* [1] *per incavarlo poi col acqua forte, lui metteva come una pasta biancha sopra il rame, et poi scalpendo col ago sino sopra il rame essendo quello un poco rossiccio di natura pareva chegli dessignasse col lapis rosso in carta biancha. Io non mi ricordo delli ingredienti di quella pasta, benche me li disse amorevolmente.* Wat aan Elshaimer en vooral aan Van Veen bekend was kan ook Rembrandt hebben geweten. Jammer maar dat Rubens het recept niet geeft, zoodat wij het niet kunnen vergelijken met dat wat Rembrandt zelf op de keerzijde van een teekening schreef (H. d. G. 763) : *(voor) etsen witten tarpentyn oly (daar) toe dehelft tarpentijn (en) tesaemen in een glaesen flesken gedaen en (het) flesken in se.er waeter een ha(lf) (uu)r laeten kooken.*

De heer Huender vestigde er mijn aandacht op dat terpentijnolie ten tijde van Rembrandt is wat wij terpentijn noemen, terpentijn daarentegen die

(1) In margine : *Si come io m'imagino, ma forse ha V. S. una maniera migliore di questo.*

Fig. VI. — REMBRANDT : JAN SIX, teekening in zwart krijt.
(Verz. Jhr. Dr. J. Six, Amsterdam).



dikke taaie massa die thans Venetiaansche terpentijn heet of veeleer, daar deze moeilijk te krijgen was, Bourgondische terpentijn, die aan het licht blootgesteld wit wordt. Hij bereidde daarom dit mengsel voor mij. Het blijft evenwel, ook uitgestreken en aan het licht blootgesteld helder en doorschijnend en Rembrandt zal het dus hebben gebruikt om te etsen op een reeds aangelegde plaat, waar hij moest kunnen blijven zien wat er reeds op stond.

Rembrandt begon dus aan zijn plaat na de algemeene lijnen wel overwogen te hebben en goed voorbereid, maar nog geheel vrij in de uitvoering van belangrijk bijwerk, en blijkens de uitkomst zelfs nog niet geheel gebonden aan zulke gewichtige dingen als de stand van den kop en de houding van de handen met het blad. Hij heeft dan ook nog heel wat gewerkt aan die plaat nadat hij de etslijnen had laten inbijten én met de droge naald én met het burijn en nog is in de kin duidelijk de oude grenslijn van den meer voorover gebogen kop te zien. Maar dit is niet het eenige spoor van gewijzigde opvatting gedurende de bewerking. De eerste staat (Fig. I), waar nu maar twee afdrukken van bekend zijn, heeft onder in het raam een grijzige strook, die men als borstwering pleegt te beschrijven, zonder te trachten zich rekenschap te geven van zulk een onmogelijke bouworde. Op de plaat had ik daar wel sporen van het uitslijpen gezien, maar nu kwam de gedachte bij mij op dat dit een overblijfsel van het landschap kon wezen en ik meende dadelijk te voelen dat het geheele raam opgeklopt was. Prof. Dupont, wien ik verzocht deze vraag eens te onderzoeken, zeide mij onmiddellijk reeds gezien te hebben dat er in het geheele raam weg geslepen was en vond met zijn loep de onmiskenbare overblijfselen van boomen, niet zooals in het eerste ontwerp, maar zooals de schets van den heer Bonnat die aangeeft.

Ook van deze plaat moeten dus afdrukken bestaan hebben, die er geheel anders uitzagen dan wat wij thans kennen. Van den *Goudweger* b. v. (B. 281) van 1639 bezitten wij nog een druk waarin de kop maar uit enkele drogenaaldlijnen bestaat, terwijl al het overige zoo goed als voltooid is.

Heeft Rembrandt de doorgetrokken lijnen geëtst of gesneden? Het is moeilijk uit te maken bij deze zeer doorwerkte plaat. Men zou geneigd kunnen zijn aan drogenaaldlijnen te denken, omdat de oude grenslijn van de kin er zulk een is en dat wij zeer vaak in het werk van Rembrandt alleen nog in omtrek aangegeven figuren in drogenaaldlijn vinden. Ik wees reeds op den goudweger.

Maar de groote *Ecce Homo* van 1635 (B. 77), maant tot voorzichtigheid. De geheele groep op den voorgrond is daar wit gelaten zonder een enkele omtreklijn zelfs, terwijl het overige, niet zooals bij von Seidlitz te lezen staat « *ganz mit dem Grabstichel fertigestellt* » is, maar door ets, gravure en droge naald bijna geheel voltooid is. Het is wel niet een van Rembrandt's best

geslaagde werken, maar de toeschrijving aan een andere hand komt mij toch onhoudbaar voor.

Zoo kon ook bij Six de kop nog geheel wit zijn geweest toen zelfs het landschap op den achtergrond reeds af was. Toen Rembrandt zag dat het te krachtig was, sleep hij het bijna geheel weg, met de bedoeling het er weer lichter in te brengen. Eerst na voltooiïng van den kop (1e staat) zag hij dat hij het raam wit moest houden en sleep toen ook het onderste reepje van het landschap, dat nog was blijven staan, uit.

Dat hij zijn doortreklijnen, niet met de droge naald volgde zou ik haast willen opmaken uit « de teekenaar naar het model » (B. 192) (Fig. VII) die er geheel uitziet als met de vrije hand geteekend. Men zet deze onvoltooide plaat algemeen ook in 1647 en het ziet er juist uit als of Rembrandt die heeft aangevangen met het voornemen nog vrijer tegenover de natuur te staan dan in den Six. Dat hij dit veel belovende werk niet heeft afgemaakt kan aan toevallige omstandigheden liggen, maar evenzeer aan de overtuiging onder het werken opgedaan, dat hij de gezochte kracht in den achtergrond, waartegen het blanke lichaam in het volle licht moest afsteken, niet kon bereiken zonder te zwart te worden en de juiste waarde der in toon gehouden voorwerpen prijs te geven. Het verschil tusschen 1e en 2e staat waarin zooveel bijzonderheden zijn verdronken in een diep fluweelig zwart brengt mij tot deze overtuiging.

Eindelijk komt het mij toch niet onmogelijk voor dat Rembrandt ook de doorgetrokken teekening met de droge naald schetste en eerst daarna de plaat met doorschijnenden etsgrond bedekte om die te etsen.

Merkwaardig genoeg is Rembrandt echter in dit zelfde jaar 1647 heel anders voorbereid aan de ets van Ephraïm Rueno (B. 278) begonnen. Hier heeft hij, voor zoover wij weten, voor de eerste en laatste maal een zoo doorwerkt geschilderd portretje vooraf laten gaan, dat hij in zijn prent, hoe gevoelig die ook zijn moge, niet geheel bereikt heeft, wat hij op het paneel verkreeg. Nu vergist zich ongetwijfeld de heer Veth wanneer hij meent, dat dit schilderijtje pas na de ets ontstaan is. Het geeft zich veel te zeer als studie daarvoor te herkennen. Onder anderen in de houding die zonder de trapleuning onverklaard is. Maar dat Veth, die toch zeker goede drukken gezien zal hebben, tot dit denkbeeld komen kon is teekenend. Rembrandt is, het kan met zijn aanleg ons niet verwonderen, het gelukkigst, wanneer hij zich zoo heeft voorbereid dat hij vrij en onbelemmerd tegenover de natuur bleef staan, gedurende zijn arbeid.

En veel van de prenten die men hem thans wil afnemen, al hebben zij de beste brieven, zijn blijkbaar alleen daarom minder geslaagd, omdat hij te veel naar zijn eigen schilderwerk in plaats van naar de natuur werkte.

Ook de tijdgenoten schijnen dit wel gevoeld te hebben. Zoo versta ik ten minste de verklaring van 1655 omtrent de voorgenomen ets van Otto van Kattenburgh: *« twelck de voorz. van Rijn sal naer 't leven etsen, van deucht als het conterfeytsel van d'Heer Jan Six, ter somme van 400:0:.»*



Fig. VII. — REMBRANDT: De teekenaar naar het model, ets 2e staat. (Verz. Jhr. Dr. J. Six, Amsterdam).

Men zou die ets gaarne willen vergelijken om te zien in hoeverre aan dien eisch is voldaan. Maar niemand kent het portret van Kattenburch en in Rembrandts etswerk schijnt hij niet voor te komen.

Toch is juist in dien tijd onder de portretten van Rembrandt één dat geheel den indruk maakt opgezet te zijn om aan de gestelde eischen te voldoen. Het is alsof Rembrandt zich afgevraagd heeft: hoe kan ik, zonder mij zelven te herhalen, toch bij een leek voldoende herinneringen wekken aan de prent van Six om hem te bevredigen. Geen tegenhanger wilde hij maken, zooals dat in 1652 zijn bedoeling was geweest van de moeder van Six [1], en hij nam voor (B. 273) (Fig. VIII), Abraham Francen, zijn plaat dwars. Zijn figuur plaatste hij ook met den rug naar het licht, ook met een losgeknoopt buis, ook in de handen een blad waar hij naar kijkt, ook door weerkaatsing beschenen, maar niet tegen het licht. Ook schilderijen in toon aan den wand. Ook een tafel maar

(1) Oud-Holland 1897. XV. Blz. 100.

nu daarop kunstvoorwerpen en een kunstboek. Ook een hoed, maar op een bank onder het venster. En even als die hoed daar aan een verlaten



Fig. VIII. — REMBRANDT: Abraham Francen, ets, 2e staat.
(Prentencabinet, Amsterdam).

ontwerp van den Six herinnert, vinden wij bij Francen ten slotte, nadat het gordijn is weg gevallen in staat IV (Fig. IX), een landschap door het open venster gezien. Rembrandt laat ook meer licht in de kamer vallen. Zelfs had hij op den eersten staat zonnestralen aangegeven. Overal speelt hem blijkbaar de herinnering aan den Six door het hoofd en wij zouden dus geneigd zijn te vragen of wij hier Otto van Kattenburch niet voor ons hadden, wisten wij niet dat het Abraham Francen was.

Onze overlevering omtrent de personen van Rembrandt's prenten is wel niet schitterend. Cornelis Claesz. Anslo heet ten onrechte Renier. Haringh de concierge wordt Burgemeester genoemd; Jan Antonides van der Linden, Abraham; Aarnout Tholinx, de dokter, Advocaat Tolling of Dr. Petrus van Tol en Abraham Francen zelf, Jan Francen en Frank, maar men heeft toch altijd de klok hooren luiden, al weet men niet waar de klepel hangt en zoo sterk wijkt de overlevering niet af dat zij Otto van Kattenburch met

Abraham Franeen verwisselt. En dan hebben wij hier drie onafhankelijke getuigenissen, van Florent le Comte in 1699, Gersaint die in 1702 de veiling der



Fig. IX. REMBRANDT : Abraham Francen, ets, 4 staat. (Prentencabinet, Amsterdam).

verzameling van Jan Six bijwoonde en Francen *grand amateur d'estampes* noemt en het onderschrift op de prent door Adr. de Vries gevonden, wel is waar *Jan Francen* maar dat door de bijvoeging *Apotheeker en kunstbeminnaar*, hem den werkelijken man leerde kennen ([1]) die wij thans weten dat tot het eind toe bevriend met Rembrandt bleef, en die nog in 1670 als voogd over zijn dochtertje Cornelia voorkomt (H. d. G. n° 317).

Abraham Francen of Fransz was in 1655, 45 jaar oud. Er is geen enkele reden hem niet te herkennen in de ets die zijn naam draagt en toch beantwoordt deze geheel aan wat Rembrandt aan Kattenburch toezeide! Hoe kan dat zijn?

Het zat blijkbaar niet glad met de overeenkomst tusschen Rembrandt en den Gelderschen jonker, anders zouden wij daaromtrent de notarieele verklaringen van 1651 en 1655 (H. d. G. n° 155 en 163) niet hebben. De bepaling omtrent de ets was ook reeds een jaar oud en blijkbaar nog niet uitgevoerd.

[1] Oud-Holland I, blz. 252.

Van verdere verhoudingen met Kattenburch blijkt niets, maar Abraham Francen is getuige in deze zaak en hem vinden wij in 1656 als gemachtigde

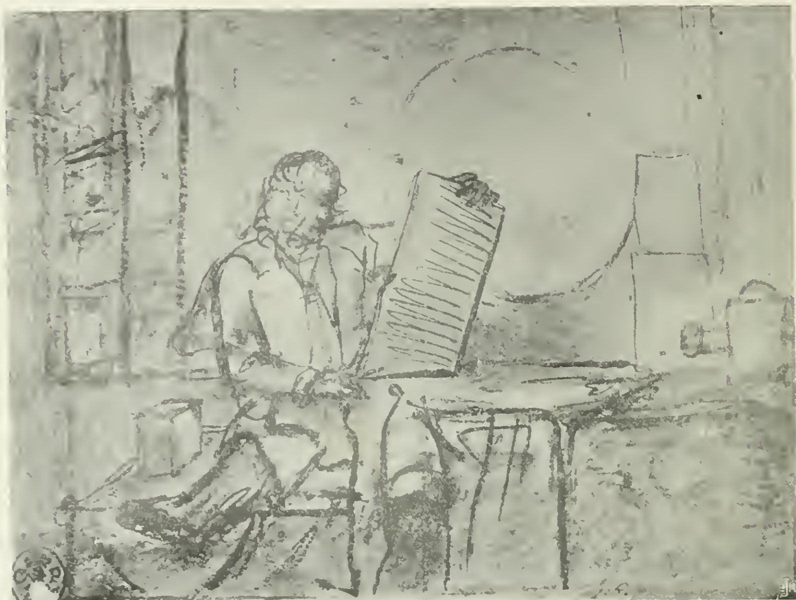


Fig. X. — REMBRANDT : Teekening met de pen en gewasschen. (Kupferstichkabinet, München).

van zijn broeder Daniel omtrent een vordering, reeds een jaar oud, van dezen op Rembrandt (H. d. G. n° 173 en 174). Ook later staat Abraham nog Rembrandt en Titus trouw ter zijde. Het vermoeden ligt voor de hand dat hij geheel of ten deele de vorderingen van Kattenburch heeft overgenomen en daarmede ook die omtrent de ets en dat de meester voor zijn trouwen vriend volvoerde, dat waar hij voor dat vreemde heerschap maar niet toe kon komen.

Als men wil een gewaagde veronderstelling, maar die een aardige bevestiging vindt in de voorbereiding. Een eerste ontwerp, dat dus reeds dadelijk in 1651 zal gemaakt zijn, is te Munchen (Fig. X) en hier is, bij overigens voldoende overeenkomst van het geheel, de voorgestelde persoon een ander. In de ets is Francen een burgerman, met donker, hoog ingeplant, naar achteren gestreken, alleen onder omkrullend haar en ouderwets zwaren knevel en sik aan zijn ronden kop. Hij zit rustig op zijn leuningstoel. In de schets is Otto

van Kattenburch, Raad-ordinaris van den graaf van Brederode van Vianen en Burgemeester, Secretaris en Thesaurier van Vianen, een jonkman met een lange rechte gezichtslijn, uit een haarbos van blonde krullen te voorschijn komend, die zich achteloos neer gevleid heeft, met zijn eene been op de bank waarop hij zit. Hij draagt en dat maakt het dunkt mij geheel onmogelijk bij dit ontwerp reeds aan een eerzaam Amsterdamsch apotheeker te denken, groote rijlaarzen aan de beenen, die voor ons heerschap uitnemend passen. Ook van de kunstverzameling van Francen is nog geen spoor. Bij van Kattenburch staat op de tafel een tooverlantaarn en naast hem een vierkant kistje (met de glazen ?). Op den wand is een cirkel dien men onwillekeurig ook met die tooverlantaarn in verband zou willen brengen, al zie ik niet goed hoe. Op de witte muur van Rembrandt's eigen portret bij Lord Iveagh komen twee zulke cirkels voor. Ik heb wel gedacht dat Rembrandt daarmede doelde op het verhaal van Apelles en Protogenes, maar deze schets versterkt mij niet bepaald in die meening.

Bij Kattenburch schijnt bepaald een rond schilderij met vrij groote koppen aan den wand gehangen te hebben. Daar van zijn ten minste nog duidelijke zichtbare overblijfselen in de drie eerste staten van Abraham Francen, in fig. VIII nauwelijks te onderscheiden. Het overige is in staat I reeds verdwenen onder het gordijn dat daar zoo vreemd over het altaarstuk hangt. Ook is in dien staat nog duidelijk het uitgestrekt been te zien, waarvan in de beide volgende de sporen hoe langer hoe meer verdwijnen in kussen en stoel, in fig. VIII nog even te zien. Eindelijk is ook in het gezicht een forsche lijn die er niet hoort, waarschijnlijk de oude grenslijn van de krullen. Misschien komt ook hier nog eenmaal de teekening voor den dag die op de plaat is doorgetrokken, maar hoe aangenaam die bevestiging van mijn vermoeden zou zijn, noodig lijkt mij die nauwlijks meer.

Wat mij in dezen het meeste treft is dat Rembrandt inplaats van eenvondig een nieuwe plaat te beginnen, zoo ongeloofelijk veel moeite en arbeid besteed heeft aan het omwerken door uitslijpen en weer opsnijden van zijn aangevangen werk. Ik kan daarvoor maar één verklaring vinden, dat er reeds eigenschappen van rijpheid in de prent waren, die hij ongaarne prijs gaf en die hij wist door hernieuwde behandeling te zullen versterken.

De vrijheid tegenover de natuur die hij zich voorbehield aan het begin van zijn werk op de plaat, bracht hem dus herhaaldelijk tot ingrijpende wijzigingen, die er het hunne toe bijdroegen zijn etsen die doorwerktheid en rijkdom te geven die wij niet genoeg kunnen bewonderen.

J. Six.





KUNST VAN HEDEN

(Vervolg en Slot)



ET is ongelukkig een hulde na den dood, die aan 't werk van Evert Larock gebracht werd — van den kunstenaar, die te vroeg aan zijn kunst ontviel, vriend en makker van meer dan een der inzenders, wiens buitengemeen sympathieke herinnering nog levendig onder hen wordt bewaard. Teer van gestel, werd hij helaas gedurende zijne schoonste werk-periode, door de kwaal ondermijnd die hem een pijnlijken en langzamen dood deed sterven. Men begrijpe dus met welk een gloeiende volharding die gevoelige natuur zijn troost moest zoeken in het aanvoelen der zichtbare schoonheid, hoe zijn kunstenaars-intuïtie moest worden opgezweept om in gespannen en ononderbroken werk, vergetelheid te zoeken voor een zwaarladend en onverbiddellijk naderend noodlot. Zóo dringen we door in het geheim van zijn kunst en we zoeken er niet in die lichte en spontane scheppingen, die enkel uit verbeelding gesproten zijn, noch de uitkomst van afgetrokken overweging, die naar een kunst van afgerond-definitieve vormen streeft, maar wel 't zich vastklampen aan tastbare verschijnselen, die hij zich bevlijtigt om vast te houden op het doek, met kleurenaandoeningen doorweven, die hij in zijn onmiddellijke omgeving had opgemerkt.

Hij kwam op het oogenblik toen in onze kunst de beginselen waren ingevoerd der weeke schaduwen, van heldere kleuren, gebroken door de weerkaatsing van het licht ; de weg dien hij te volgen had, was hem dus aangewezen. Hij zocht van dan af naar de ontbinding der tonen door de ontleding van de lichtbron. Toevallig bijkomstige associaties, zooals de wanorde in een schilderswerkplaats, afgebrokkelde steenen van een ingevallen huis, waar de grond met puin bedekt is, zijn de geheel kunstelooze voorbereidselen die hij trof en die de motieven werden voor zijn zorgvol geschikte en wél tegen elkaar opwegende kleurverdeelingen. De voldoening die het werk hem gaf, lag voor hem in de, tot in 't uiterst doorgevoerde, oplossing van het eenmaal aangevatte vraagstuk.

De tentoonstelling toonde ons twee replieken van die kerk in Capelle-op-den-Bosch, die hij met zoo bijzondere liefde schilderde — in het wijde veld



CHARLES MERTENS : Waterspiegeling (avond).

een grijze klokketoren, tegen een onttinten hemel en landelijke binnenhuisjes met de zachte verdeeling van een licht dat door doorschijnende gordijnen filtert, — de werkplaats van een aqua-fortist, met blauwe en geokerde akkoorden, evenals de studie van een *Spinster*, een teedere vereeniging van grijze tinten.

Zekere overeenkomsten in de wijze van zien, bij vaak gelijksoortige opvatting van het onderwerp, vinden we weer in sommig werk van Charles Mertens ; deze was overigens een der bovengenoemde vrienden van Larock. Gemeenschappelijke kunst-overtuigingen verbonden deze beide kunstenaars en de bevestiging hiervan vinden we in een zeker Herberg-interieur, een stuk dat de *Dronkelap* gedoopt is en waarin we vooral de edele ontwikkeling bewonderen van een overheerschend roode noot.

Niettemin zijn hun persoonlijkheden onderscheiden. Larock, bij zijn werk door een koortsachtigen hartstocht geleid, ontwikkelde op evenwijdig loopende wijs zijn gevoel en zijne middelen van uitdrukking, terwijl Mertens,

die altijd aan 't zoeken blijft en meer berekenend overleg in zijn kunst brengt, zich samenvat en synthetisch wordt. Dank aan zijn knappe teekening en zijn gaaf om de herinnering aan een toon in zijn geheugen te bewaren, kan hij zich in de nauwkeurige waarneming van een vluchtigen indruk laten gaan en ze in innige en verdiepte schildering wedergeven. Men merke op in zijn reeks sneeuweffekten, met welk een aandacht de verschillende graden van intensiteit, de doorschijnendheid van het licht zijn vastgehouden, waar hij met zijn geoefend oog een bijna wetenschappelijke nauwkeurigheid inlegt, waarbij de kunstbekoring zich paart aan zijn harmonieuse kleur.

Met een zoo hoog ontwikkelde wetenschap, waarbij de landschapschilder zich tot portrettist van de natuur maakt, moet de figuurschilder met doordringenden blik de ziel van zijn model weten te ontleden, hetgeen het door hem tentoongestelde *Portret van een Jong Meisje* bewijst.

Larock, zoowel als Mertens, hield zich aan de methodieke, wel bewuste, objectieve studie der natuur. Evenals hij, volgde hij haar stap voor stap, om tot een uitdrukkingsvol beeld te geraken. James Ensor daarentegen, is meer intuïtief van aanleg en stelt al schilderende de eigenaardigheden van zijn temperament ten toon.

Als leuk satirist en geboren kleurenmenger, heeft de ontwikkeling zijner kunst langs geheel natuurlijke wegen plaats gehad. Zeer gevoelig voor wat van den fictieven vorm afwijkt, die door de wet van oorzaak en gevolg zou zijn vastgesteld, ontdekt hij, geheel spontaan, het belachelijke in een houding, het linksche van een gebaar, de ontwrichte kant van een beweging. Hij bezit den vroolijken en den sardonischen lach, steekt den draak met lachverwekkende vormen, geeselt zedelijke tekortkomingen door wanschapenheden van het gelaat. Zoo vind hij in *Vastenavondmaskers* kostbare hulpbronnen bij zijn werk, overdreven defiguraties van het leelijke, waarop hij beweert zoo gesteld te zijn en met behulp van zijn gaven als kolorist, worden er zulke werken van groote beteekenis geboren als *Masques scandalisés*. In een vuil en schamel kwartier, voert hij twee personnages ten tooneele, toegetakeld met mombakkesen met enorme neuzen, de man met een slim trekje op zijn gezicht, is aan de tafel gezeten en houdt de oogen gevestigd op een bizarre gedaante, die als vrouw verkleed in de open deur verschijnt en daar staan blijft. Het gezicht met een kevelkin, een neus als een komkommer, waarboven twee groote ronde geschilderde brilleglazen. Die twee vogelverschrikkers trekken elkaar onweerstaanbaar aan en ze zien er beide zoo grappig uit, dat de een onwillekeurig den ander zijn gezicht trekt.

Een ongedetermineerde zielestudie, die echter door het nauwkeurig opmerken van de verschillende graden in het wezen van het groteske zeer aantrekkelijk is. Met deze aangeboren verbeeldingsgave, allen superieuren

talenten eigen, heeft de schilder de bijna onmerkbaar komische noot van het tooneel verstaan, om ze weer te geven in een stuk dat uiterst sappig en rijk van kleur is. Roodachtige bruinen plakken tegen de lichtende okers van den muur, als tegenstelling van het email van het wit tegen zwart als vloeiende inkt; aardbezierood speelt henen door de kobalt getinte vlakken van het binnen vallende licht.



VICTOR HAGEMAN : Moeder en Kind.

Het overige der inzending toont ons de groote gevoeligheid van zijn oog voor kleur — de kleur gezien in groote plekken, — de kunst om den omtrek van de figuur met den achtergrond ineen te doen smelten, of de silhouet der vormen weer te geven in lichte, als flikkerende bewegingen, met de punt van het penseel in het teedere grijs, dat hij op zijn palet heeft.

Mari Bauer vervangt dezen zang der kleuren, door de fijne waardebepaling eener eénverwige noot. Zijn schilderijen zijn breed schilderachtige vertolkingen, uitsluitend gemaakt met het doel om een aandoening van grootheid aan ons mee te deelen; in het verdiepingsgewijs opstellen der verschillende plans, roept hij het visioen voor ons op van den overstelpenden rijkdom van het Oosten — van Hindoetempels of de strenge majesteit der

cathedralen. Bij het vermijden in zijn architecturen van de droogheid der geometrische lijn, vervalscht hij willekeurig de verhoudingen, om het algemeen effect ervan des te beter uit te drukken; — de menschengestalte maakt hij kleiner, ten behoeve der afmetingen van het geheel — bij het aanvaarden voor zijn perspektieven, van gezichtspunten, die enkel in zijn verbeelding bestaan, bewaart hij echter in al zijn doeken een verbazingwekkende waarschijnlijkheid. Bij zijn uiterste spaarzaamheid in het aanbrengen van de kleurstof, zijn bijna onmerkbare nuanceeringen voldoende voor hem, om de indrukwekkende tegenstellingen van schaduw en licht aan te duiden. Diezelfde kenmerkende eigenschappen vinden wij weer in zijn etsen, waarvan de tentoonstelling ons treffelijke specimens heeft getoond. Die platen zijn heel krachtig van teekening, met de uiterste voorzorgen gebeten en toonen die knappe verbinding der vormen onderling, waarachter men een over 't algemeen kalme verbeelding raadt, die niettemin aan den gloed van een Delacroix, soms een onstuimig accent in de schikking ontleent.

Het schildersdoel van Victor Hageman is het leven in de Haven, vooral met het oog op het veelkleurig mengelmoes van het Proletariaat, dat hier uit alle oorden der wereld samenstroomt, het tijdelijk oponthoud der landverhuizers in onze steden. — Zijn kunstenaarsverbeelding moest wel levendig worden getroffen, door dat onzekere bestaan, gaande uit den angst en het ongewisse van het verleden, een kommervolle toekomst te gemoet. Als een telkens zich hernieuwende en wisselende vloed, stroomen die *onbekenden* naar ons toe, trekken, onder zware lasten gebogen, door onze straten en op buitenissige wijze aangedaan, zeulen ze naar den hen wachtenden steamer en verdwijnen in den vallenden nacht. En zóo heeft Hageman ze voor ons geschilderd, zooals ze op regenavonden dwalen langs de rivier, — met zware stappen en doode oogen. Meegesleept door het schilderachtige in hen en in eerbied voor hun kommervol leven, heeft hij ze zoo van nabij bestudeerd. Hij heeft hun droomers-aard begrepen, hun uitspringende lijnen onderstreept, hun half gesloten oogen, hun zon-gebruinde gelaten, hij legt den nadruk op het karakteristieke, dat hij in die verschillende modellen heeft opgemerkt. Door het zorgvuldig afzonderlijk bestudeeren van elk onderdeel, wordt hij synthetisch en slaagt er in om zoo heel naar waarheid weer te geven, de moederlijke teederheid, een onderwerp dat hij graag behandelt, een stukje menschengeluk, dat hij uitzoekt onder al die zorgen. Indrukwekkend is 't ernstige van die kunst; zijn opoffering van banaliteiten geeft iets ruws, dus iets onaangenaams zelfs, bijwijlen aan het beschilderde vlak, maar dit is een opoffering die alleen terwille van een superieur denkbeeld gedaan wordt, waarin men toch altijd

het verlangen speurt om den afstand te verminderen tusschen de breedheid der inspiratie en de verwezenlijking er van.

Het intellektueele in de kunst van Leon Frederic is niet met de vorige in



WALTER VAES : het Festijn.

overeenstemming te brengen. De wel overlegde beschouwing van alle gezichtspunten en het scherp-juiste in de weergave er van, sluiten alle gedachten aan het niet van te voren overwogene uit. Gewoonlijk vermijdt hij het toevallige in de belichting, om des te meer aandacht te wijden aan den vorm. Indien hij zijn modellen onder het volk zoekt en ze plaatst in het licht, waarvan ze dagelijks omringd zijn, geschiedt dit enkel om des beter weer te geven wat zijn doordringende blik er belangrijks in heeft ontdekt en die zekere scherpte van lijnen aan te duiden, die een groote bekoring voor den beschouwer zijn. Dikwijls overheerscht er ook in zijn gevoel een edelmoedig medelijden, waardoor hem ongetwijfeld ook werd ingegeven die conceptie van het *Witte Paard*, een armen sukkeleer, vel over been, met droevig klagenden blik, dat hij onder een lucht. zwaar neerhangend van wolken, in een somber landschap heeft gezien. Dan zien we een monnik in het harenkleed van St. Franciscus, eenzaam voortwandelen langs een pad. We voelen in de klacht van zijn droeve grijsheid, de smartvolle, stomme gelatenheid van een gebrekkig wezen, naar wien een groote golf van goedheid en medelijden is uitgegaan. Indien bij

deze voorstelling de kunstenaar al afweek van den vorm die mogelijk is uit een anatomisch oogpunt, geschiedde dit wellicht met hetzelfde recht van den karikaturist, om den vorm, ten profijte van den geestelijken uitsprong te overdrijven; de schilder, waar hij hier als dichter optreedt, moet over gelijke vrijheid beschikken om een innig gevoel, op innige wijze weer te geven.

Zekere werken van Piet Verhaert vertoonen de schitterende eigenschappen van een schilder, die zich in den besten zin van 't woord aan de traditie houdt. Zijn zekerheid van toets, zijn groote ooggetrouwheid, gevoegd bij de gaven die hij dankt aan zijn ras, maken van zijn stukken als de *Vischvrouw*, de Portretten van zijn Moeder en van den heer W. B., werken, die om hun lenige werkwijze en malsche pâte, zouden verdienen om naast die der schitterende schilders van de XVII[e] eeuw te worden gehangen.

Daarentegen toonde ons het voor Walter Vaes bestemde zaaltje, de ontwikkeling van een persoonlijkheid; de verscheidenheid in de aangeduide intentie is hiervan het beste bewijs. Ter eener zijde zagen we het stuk dat op de laatste tentoonstelling te Brussel geweest was: het *Festijn*, als schilderwerk op zich zelf heel mooi, heel rijp van talent, dat met verfijnden smaak bijeen geschikt is. 't Is een fantaisie op het onderwerp van Salomé, die voor den viervorst Herodes danst. De feesttafel verschafte hem 't voorwendsel voor een rijke kleurenschikking, door de pracht der uitgestalde voorwerpen en 't aantrekkelijke in 't katachtig gebaar der danseres, die iets zeer bevalligs aan 't werk verleenen, dat wel in overeenstemming met de algemeene opvatting is.

Bij de vele deugden in dit stuk voegt zich nog een andere, die buitengewoon ontwikkeld is bij Vaes en die zich overal in een belangrijke reeks pastels, zoowel als in zijn etsen openbaarde, ik bedoel zijn levendig gevoel voor het dichterlijke dat er ligt in levenlooze dingen. Met veel onderscheiding doet hij een keus tusschen de teedere oogenblikken in de natuur, in haar kleurige droomentonen, kostbare herinneringen aan het feëenspel van zekere avonden, nachten vol geheim of gouden namiddaguren. Deze eigenaardige en zeer bizondere schoonheden laten een zeer levendigen indruk bij hem na, hij raakt geheel onder de bekoring er van en vermag, dank aan zijn buitengemeen ontwikkelde kunde, er 't innigst gevoel van vast te houden. Ter uitbreiding echter van zijn arbeidsveld en vast besloten tot het bereiken van de gaaf om met één zelfde gevoel aan de dingen, die hij voor ons oproept ook vorm te geven, zien we hem in den laatsten tijd streven naar 't volmaken van zijn schildersgaaf, in ernstige studies naar 't stilleven: *Het Konijn*, *de Snoek*, *de Jonge Haan*, zijn zeer nauwkeurig opgemerkte werken, vooral waardevol om de juiste observatie van het over de vlakken heenspelend

licht en het nauwgezet aanduiden van de contrasten tusschen de verschillende stoffen.

Het staat vast dat Vaes een der meest begaafde talenten is, rijk aan gevoel



EMIEL VLOORS : Zeepbellen.

en verbeelding en dat, zoodra hij zijn jongste pogingen toe zal passen op zijn ander werk, wij stukken van volmaakte oorspronkelijkheid van hem mogen wachten.

Emiel Vloors is de welsprekende vertolker van vrouwenmooi, in verband met den wellustigen glans van rijke stoffen en den toon, die een zacht getemperd licht door 't atelier spreidt. De *Dame met de roze anjelieren, Het groene Medaljon*, zijn als kleurendroomen, waar de kunstenaar zijn penseel laat waren langs die teer-gemodelleerde vormen, langs rijk-gekozen accessoires, allerliefste bibelots en behangsels van satijn en zijde. De paneelen van *In het Land der gouden Vruchten*, zijn als een herinnering aan de zacht-voluptueuse

lijnen van Toskanje, met die jonge meisjes, die mollig liggen uitgestrekt, geliefkoosd door den zuiderwind en de zon, die door de struiken een regen van blauwe schaduwen vallen laat.

In tegenstelling met naturen van dichterlijke intuïtie, zooals Walter Vaes en Vloors, komen we met Oleffe weer onder de palet-virtuosen : hij doet over 't doek de uitdrukking vloeien van een breed-picturale noot en ontleent zijn elementen aan de werkelijkheid, door ze in verband te brengen met het denkbeeld van frischheid, dat ze onweerstaanbaar bij ons opwekken. Het stuk, dat hij *Juli* noemt, is het zomersch gevoel, dat in zijn verbeelding ontstaan is, door een aantal lichte zomerjaponnetjes van jonge meisjes in een zonnigen tuin; ze zitten aan een tafeltje met een wit tafelkleed, het blauw porcelein, de gele suikerpot, een ruiker bloemen, zijn de levendig gekleurde noten in dezen wedstrijd tusschen toiletjes, zacht-rose vleesch en teeder groen. 't Belang, dat ons het stilleven inboezemt, is hier ook op de menschenfiguur toegepast. Het handhaven van de frischheid van den eersten opzet, brengt de noodzakelijkheid van een zeer snelle uitvoering met zich mee, waardoor de teekening soms wat oppervlakkig schijnt.

Hendrik Luyten vat de natuur aan, om haar op heftige wijs te doen spreken; hij borstelt zijn doeken met een vertoon van kranigheid, doet de verschillende kleurenwaarden tegen elkaar stooten en kapt de omtrekken af.

Indien zijn groot doek de *Werkstaking*, door zijn onloochenbare verdiensten van verve en geestdrift de aandacht trekt, ontbreekt het hem echter aan de rijpe overweging, waaraan we ons bij hem hadden verwacht; wel is het te begrijpen dat het moeilijk was om op zulke afmetingen een tooneel te schilderen, dat hij maar even had gezien; evenwel wordt de mate van wat hij had künnen geven, aangeduid door de ware, gemouvementeerde houding van een figuur, beneden rechts in de schilderij. Het is die van een forsch gebouwde, jonge vrouw, die halverwege in de lijst zit. Met de éene schouder omhoog getrokken, met vaag omlijnd profiel, wijd open mond, waardoor we aan een luiden kreet — een woede-uitroep denken. Indien hier de uitdrukking op 't leven is betrapt, schijnt die van de overige persönnages verstard te zijn : al hun bewegingen vervallen in uitersten. Deze herhaling over het geheele oppervlak van éen zelfde gebaar en eigenlijk van hetzelfde model, schijnt weinig in overeenstemming met een vergadering, waar 't zóo heftig toegaat en waar de eigenaardigheden van elk individu, in plaats van te verdwijnen, des te meer op den voorgrond zouden moeten treden.

Zijn stuk *Middag* is karakteristieker om de observatie-gave van den schilder en de bizonder krachtige kleurennoot.

Looymans drukt zich, evenals Luyten, gaarne uit in van die heel rijke en vettig-smeuïge pâte, met gloeiende noten in zijn gelen en rooden







FRANS HUYGELEN : DE DAG-CYCLUS : DE DAGERAAD — DE DAG — DE AVOND EN DE NACHT.

(Fries voor het hotel van den heer Scheibler, te Antwerpen).

en iets bijtends, als van scherpe loog, in het blauw. Wat we hier van hem te zien kregen, waren binnenhuisjes en heel knap behandelde landschappen, verder decoratieve schetsen, die aantoonden dat, hoewel hij de academische herinneringen nog niet losgelaten heeft, men daar toch een gelukkig gebruik van kan maken, zonder zijn eigen persoonlijkheid prijs te geven. Wat het werk van Eugeen Bracht betreft, vinden we daarin veel theorie, veel dat van anderen is overgenomen, maar toch veel knaps in het noteeren van zijn indrukken en een vaste wil bij de uitvoering er van. Maar dat natuurlijke talent van bijna al onze schilders in de weergave der atmosfeer, ontbreekt er in, hetgeen, niettegenstaande de ernstige kwaliteiten van den kunstenaar en hoewel hij een der beste landschapschilders van zijn land is, een indruk van kilheid bij ons achterlaat.

Waar we vervolgens overgaan op de beeldhouwkunst, is het overbodig om nog eenmaal den lof te verkondigen van Julius Lagae, of te zeggen met welk een zekerheid deze voorname portrettist den vorm opbouwt, om hem hoe langs zoo meer te vereenvoudigen, naarmate hij verder doordringt in de onderdeelen er van. Bij zijn zeer belangrijke inzending troffen mij vooral de portretten van Arnold Goffin, Juliaan Dillens, Dr. Lambotte en het bewonderenswaardig saamgestelde borstbeeld van wijlen Mgr Goossens, Aartsbisschop van Mechelen. Verder vermelden we de teerfijne en wél bekende kunst van Victor Rousseau, die o. a. een klein figuurtje *de Overvloed* had ingezonden, met een heerlijke uitdrukking in het gevend gebaar.

Opgevoed onder den invloed van de marmers der antieken, verstaat Frans Huygelen de kunst om alle leering die hij er uit weet te halen, dienstbaar te maken aan zijn eigen begrip en munt hij uit in het ernstig bewerken van de stof; hij bouwt met vastheid op, maakt een uitdrukkingsvolle omlijning, polijst en volmaakt, zonder ooit in 't peuterige of kleine te vervallen. Zijn fries, *de Cyclus van de Uren*, omvat de gevoelde vertolking eener gerythmeerde beweging, die als een hernieuwing van de Ouden is. — Eerlijkheid kenmerkt Edward Decker's talent, vooral de Portretten van zijn vader en van den heer Corty zijn uitstekend van uitvoering en verzorgde bewerking. In het werk van Charlier, is de kunstwaarde echter aanmerkelijk geringer. Het beste er in is zijn groep der *Blinden*, dank aan het principe van het gesloten blok dat hij aan Rodin ontleend heeft. Maar terzijde gelaten deze theoretische deugd, blijft het theatrale element in de meeste zijner scheppingen voortbestaan : die zoogenaamde *Blinden* zijn modellen, die met gesloten oogen gaan.

Nu blijft ons nog over hier een woord bij te voegen over de afdeeling plaatsneden en teekeningen. De gekleurde etsen van J. F. Raffaelli, blijven altijd heel interessant, maar zijn reeds te veel verspreid dan dat wij er hier in

onderdeelen over uit zonden hoeven te wijden. Het valt te betreuren dat deze kunstenaar zijn inzending niet met zijn schilderwerk gecompleteerd heeft, evenals men bij die van Rodin, de afwezigheid van den beeldhouwer betreurt. De teekeningen, die hij inzond, vormden een minder belangrijk geheel dan die welke hij onlangs in de *Libre esthétique* had gegeven. Die bladen hebben echter een documentaire waarde in het werk van Rodin en te dien opzichte is het gepast om den lezer hier naar de onlangs verschenen werken over den kunstenaar te verwijzen.

Op de overige platen lazen we de namen van Vaes, Oleffe, Bauer, Baseleer, ter vollediging van de kunst van elk hunner en we eindigen met den naam van Delaunois, die in een reeks belangrijke physionomische studies, gelaatsuitdrukkingen bestudeert onder den invloed van slechte aangenomen gewoonten, atavistische invloeden, gevolgen van den levensstaat of bedrijf. Hij streeft er naar om de typen te bepalen van alle standen in de maatschappij, legt in deze gezichten de uitdrukking die hij er in raadt en ontdekt nivelleerende grondbeginselen.

Zijn kunst is de som van zijn gewaarwordingen, die hij heeft opgegaard in den loop van zijn pelgrimstochten als kunstenaar door de wegen en velden van de streek die hij zelf zoo zinrijk : *Kloosterland* heeft gedoopt.

Jules Schmalzigaug.





K. P. C. DE BAZEL

(Vervolg en Slot)



NDER de practische kunsten bekleedt de bouwkunst een zeer voorname plaats. Of ze de moeder der beeldende kunsten is, kan in het midden worden gelaten, ontkend kan echter niet worden, dat zij een eerbiedwaardig verleden achter zich heeft en onder alle volken van alle tijden een der meest uitdrukkingsvolle middelen is geweest, om de heerschende gedachten in blijvend materiaal te vertolken. In bijzondere mate wekt ze daarbij de belangstelling op, omdat zij zich, voor haar wezen, de levende natuur slechts geestelijk, niet vormelijk als voorbeeld kon stellen. De bouwkunst is dus een bij uitstek zinnebeeldige kunst, eene, die in zich de vormelijke factoren moet bezitten, om gedachten op te wekken en aandoeningen te omschrijven. En toch is deze kunst ook weer een bij uitstek practische, daar zij onderworpen is aan de wetten van den technisch constructieven opbouw, aan bepalingen van algemeene orde en eischen van geriefelijkheid en doelmatigheid, door elken tijd voor zich op nieuw gesteld. De bouwkunst is een ideale en een materieele kunst, eene die het menschelijk gevoel in trilling heeft te brengen en aan de meest zakelijke verlangens van het verstand tegemoet moet komen.

Hierbij aansluitende, heeft ook de bouwkunstenaar dit tweeledig karakter in zich om te dragen. In zijn innerlijk wezen moet de scheppingsdrang liggen, die hem in staat stelt om, uit wat om hem slechts element is, datgene op te bouwen wat tot velen zal kunnen spreken. Maar ook moet hij de gave bezitten om de toevallige natuurmassa's aldus samen te stellen, dat met de grootste ekonomie, doelmatigheid en soliditeit een practisch bruikbare zaak tot stand komt, die aan alle redelijke eischen van het nuchter verstand voldoening kan schenken.

De materieele eischen heeft elke tijd voor zich steeds vrij zuiver gesteld; de ideale, die de bouwkunst maken tot de karakterkunst van haar tijd, hangen samen met de vraag of er een algemeen erkend ideaal is. Had de tijd zulk een ideaal, dan heeft de bouwkunst dit vertolkt; miste de tijd dit ideaal, was hij van hybridischen aard of van slecht gehalte, dan was ook de bouw-

kunst van hybridischen aard of van slecht gehalte, of wel ze trok zich in zichzelf terug tot betere dagen zouden zijn aangeboden. In lijnrechten strijd met den tijd heeft zich nog geen bouwkunst ontwikkeld, of het moest zijn dat haar groei tijdelijk kunstmatig werd geleid, in welk geval een tegennatuurlijke kunstuiting ontstond, die zich zoolang kon handhaven als de kunstmatige invloed haar kracht deed gelden.

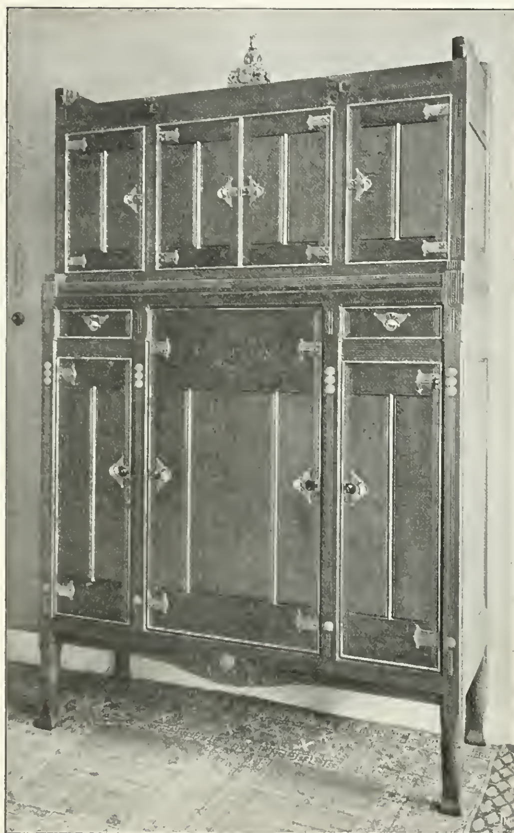


K. P. C. DE BAZEL, Architect : Eerste meubel, bureaustoel uitgevoerd in eikenhout met kalfsleer bekleeding, 1894.

Onze tijd heeft nog geen zuiver uitgesproken ideaal, dat algemeene erkenning vindt; daarom kan van onze bouwkunst ook nog niet verwacht worden dat zij *het* ideaal van den tijd kenmerkend zal vertolken, al is een streven, dat naar deze vertolking heenwijst, ook thans niet uitgesloten. Daardoor is de bouwkunstenaar van onzen tijd in een moeielijker positie geplaatst dan zijn voorganger uit vroeger dagen. De oude bouwkunstenaar had een hoog en vaststand doel, waarop hij aanstuurde en hij kon al zijn weten en kennen, al zijn arbeids- en wilskracht, al zijn gevoel en vinding inzetten voor het belichamen van dit einddoel, dit ideaal, dat als het alles omvattend begrip van zijn kunst onbetwistbaar vaststond. De kunstenaar van onzen tijd staat tegenover vele idealen; *het* ideaal, het moge er misschien reeds zijn, of beter gezegd, het zal er wel reeds zijn, want alles wat was en is en worden zal is in den oorsprong van zijn wezen wel altijd geweest, is niet zuiver omlijnd, niet algemeen erkend, niet boven allen twijfel verheven. Zoo mist de hedendaagsche bouwkunstenaar de groote levensbrengende kracht, het onvoorwaardelijk aangenomen grondbegrip, dat van zijn kunst, in haar beste uitingen, het fundament uitmaakt. Daarom kan het ook geen verwondering wekken, dat onze bouwkunst nog geen dingen van blijvende waarde heeft kunnen voortbrengen, in dien zin dat deze het in schoonheid neergeschreven ideaal van den tijd voor altijd voor het nageslacht, in de karakteristieke vormuitdrukking van den tijd, hebben vertolkt.

Het zou verkeerd zijn hieruit de gevolgtrekking te willen maken, dat hiermede de bouwkunst veroordeeld is, dat de tijden voor de bouwkunst voor goed voorbij zijn. Het beginsel blijft leven, ook al onttrekken de waarneembare verschijnselen zich tijdelijk aan het oog. De moderne kunstenaar leeft in een tijd, die zijn ideaal niet zuiver genoeg heeft gesteld, om door een zoo zinnebeeldige kunst als de bouwkunst begrepen en vormelijk

daargesteld te worden; daarom heeft deze kunstenaar voorloopig een meer bescheidene, zij het ook niet minder nuttige taak, die bestaat in het bewaren, onderzoeken, schiften en ontwikkelen van datgene, wat in alle tijden aan alle goede bouwkunst gemeen is geweest; wat dus beschouwd kan worden als het algemeen erkend en algemeen bruikbaar materiaal, dat steeds aanwezig behoort te zijn, opdat de idee, als hoogste in de rij der factoren, die aan het ontstaan eener kunstuiting hun deel hebben, hierover beschikken kan, wanneer de tijd gekomen is om het levend ideaal weer vormelijk te vertolken. Daarnaast heeft de moderne bouwkunstenaar, als kind van zijn tijd, al het goede van dien tijd te erkennen en de wetenschappelijke vorderingen ervan te aanvaarden, opdat hij de gestelde problemen zoo doelmatig en treffend mogelijk zal kunnen oplossen. In zijn arbeid is dus zeer veel opgenomen, waarbij gevoel en verstand een rol spelen, maar het begin en het einde ontbreken: het ideaal van den tijd en de algemeene erkende en algemeen verstaanbare, gedetailleerd vormelijke omschrijving Alles wat daartusschen ligt is zijn deel en zal hij, naar de mate zijner krachten, kunnen benutten, om zich zoover mogelijk uit te spreken.



K. P. C. DE BAZEL, Architect: Bergmeubel in eiken- en eschdoornhout, snijwerk C. OOSSCHOT, 1898.

In de eerste plaats zal hij dan zijn aandacht hebben te wijden aan wat door eigen tijd als bijzonderen eisch aan de orde wordt gesteld. Dragen zijn



K. P. C. DE BAZEL, Architect : Vestibule in het woonhuis van Dr. J. Veth, Bussum, 1902.

krachten niet verder, dan heeft hij het daarbij te laten en zal zijn werk van verstandelijken aard blijven. Heeft hij studie gemaakt van de regelen der harmonie, heeft hij deze regelen verwerkt tot een eigen regel, waarvan hij de waarde en draagkracht door voortdurende oefening heeft leeren kennen, dan zal hij zijn arbeid tot een hooger peil kunnen opvoeren, door hem niet alleen goed, maar ook schoon te maken. Bezit hij daarbij de gave der vinding, is hem scheppingskracht verleend, dan zal hij zijn werk niet alleen goed en schoon, maar ook verrassend, karakteristiek kunnen doen zijn, het een eigen klank, een eigen geluid kunnen toebedeelen, waardoor het als juist, mooi en treffend voortbrengsel een geheel eigen plaats inneemt te midden van allen anderen arbeid. Toch zal ook deze arbeid nog niet den typeerenden arbeid van den tijd behoeven te zijn. In hoeverre hij dit is, of worden zal, staat trouwens niet aan den tijdgenoot, maar aan den nakomeling te beoordeelen.

In hoe geheel andere omstandigheden werkte de bouwkunstenaar van



K. P. C. DE BAZEL, Architect

WOONHUIS VAN DEN HEER G. VAN BLAADEREN TE HUIZEN, 1906.

vroeger tijden. Het leven was minder ingewikkeld en de opgaven waren daardoor eenvoudiger. Het aantal materialen was minder in getal en de be-



K. P. C. DE BAZEL, Architect: Teekening naar een Asyrisch beeldhouwwerk, 1894.

werking ervan had zich sinds honderden van jaren langs geleidelijken weg ontwikkeld. Elk tijdperk vond als vanzelf de juiste uitdrukkingsmiddelen, om zijn karakter te typeeren en de kunstenaar kende en erkende deze uitdrukkingsmiddelen, deze vormenspraak en maakte er gebruik van naar zijn krachten. Het ideaal van den tijd stond boven allen twijfel verheven en de verheerlijking van dit ideaal vormde de hoogste opgave van den bouwkunstenaar, die in zijn arbeid de grenzen van het menschelijke zoo kort mogelijk kon naderen. Het volk kende het ideaal en de vormenspraak en kon zijn vreugde hebben aan de werken der bouwkunst, die zijn hoogste gedachten in beeld brachten, op vertrouwelijke wijze tot hem spraken en bevrediging schonken aan zijn dagelijksche wenschen. Steunende op wat door jaren, soms eeuwen juist was bevonden, kon de bouwkunstenaar zich verliezen in de bijzonderheden der vormgeving, zonder in het dwaze te vervallen of aan de eenheid van opzet schade te berokkenen. Aldus kon elk binnen den kring van het algemeen erkende en wettig geoorloofde zijn fantaisie den vrijen teugel laten.

Onze tijd mist deze eenheid van begrip in uitdrukkingswijze en uitvoering en het gevolg daarvan is dat onze bouwkunst minder vrij is in hare bewegingen,

daar elke vrijheid, die zich niet stelt onder de contrôle van algemeen aangenomen, fundamenteele regelen, de kans heeft in bandeloosheid te ontaarden. Daarom zal de arbeid van den modernen bouwkunstenaar er meer een zijn van concentratie dan van ontplooiing en zal de persoonlijkheid van den voortbrengenden kunstenaar slechts in zooverre een rol bij de voortbrenging kunnen spelen, als deze persoonlijkheid werkelijk een karakter vertegenwoordigt, dat zich in zijn bijzondere vorm aansluit bij het grondbegrip « bouwkunstenaar ».



K. P. C. DE BAZEL, Architect : Schrijftafeltje uitgevoerd in eiken-, ebben- en eschdoornhout door de werkplaatsen " De Ploeg „ Amsterdam, 1906.

Maar hoe ingetogen de arbeid van den bouwkunstenaar ook moge zijn, hij heeft, al is het ook in den meest geconcentreerden zin, toch vormen noodig om zich te uiten. Deze vormen zullen dus zulke zijn, welke men als grondvormen zou kunnen aanduiden en die, welke als natuurlijk uitvloeisel, door de scheppingskracht van den kunstenaar, uit deze grondvormen te voorschijn worden gebracht. En nu is het volstrekt niet uitgesloten dat een hedendaagsch kunstenaar, bij het gebruikmaken en omwerken dezer grondvormen tot oplossingen komt, die een stemming opwekken van gelijksoortigen aard als bekende historische kunst dit vermag te doen. Voor hen, die den langen en moeielijken weg welke tot de erkenning van de innerlijke waarde der dingen leidt, niet hebben afgelegd, kan dit een stille vreugde zijn, maar voor den ernstigen werker is het een natuurlijk verschijnsel en zou het omgekeerde meer verwondering wekken. Het groote verschil tusschen den opbouwenden kunstenaar en den ordinairen, maar dikwijls uiterst handigen, exploitant van oude kunst is te opvallend om er langer bij stil te staan; toch was het wellicht goed er de aandacht op te hebben gevestigd, hier in het bijzonder met het oog op het werk van de Bazel, wiens arbeid op het gebied van bouw- en meubelkunst, misschien voor een deel buiten zijn eigen weten om, enkele malen stemmingen opwekt, die ook door goede achttiende eeuwsche kunst te voorschijn worden geroepen. Niet de vraag toch of de arbeid van den modernen kunstenaar gevoelsstemmingen opwekt, welke ook door ouderen arbeid worden teweeggebracht, bepaalt de waarde van dezen kunstenaar, maar wel die, of deze arbeid in

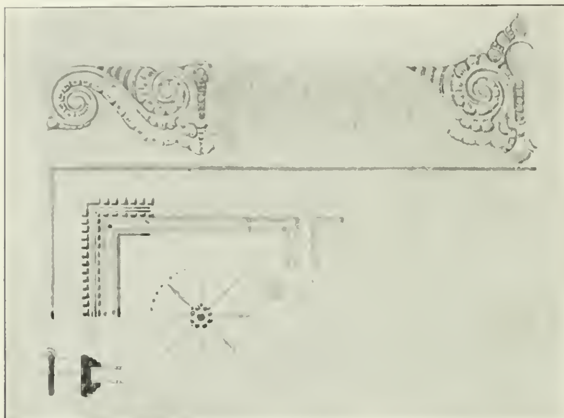
algemeenen zin doeltreffend is. Van dit algemeene wezen is het persoonlijk element van den kunstenaar geenszins uitgesloten, ja het kan zich er zelfs zuiverder in uitspreken dan in een kunst, die haar geijkte vormenspraak reeds heeft gevonden. Want de kunstenaar, die zijn gevoel wil leggen in het algemeene wezen zijner kunst, zal verder in de geheimen dezer kunst moeten zijn doorgedrongen dan een, die een gangbare vormenspraak tot zijn beschikking heeft. Hij zal zich hebben uit te spreken in de altijd geldende en altijd verstaanbare taal der kunst, die diep in het innerlijk wezen van enkele uitverkorenen wortelt, in het wezen van hen, die iets in zich omdragen van het algemeen menschelijke, van datgene wat niet is van dezen of van genen tijd, maar van alle tijden. In de kunst van de Bazel is veel van dit algemeen schoon, ook veel persoonlijks en daarom neemt hij niet alleen een hooge, maar ook een zeer eigen plaats in tusschen de hedendaagsche bouw- en nijverheidskunstenaars.



K. P. C. DE BAZEL, Architect: Boekenkast uitgevoerd in mahonihout door de werkplaatsen " DE PLOEG „ Amsterdam, 1905.

Hoe een mooi stuk werk op het gebied van bouw- en meubelkunst

ontstaat is zeker moeielijk te zeggen; toch zal het wel niet te ontkennen zijn, dat hiervoor ideeën vereischt worden. Nu kunnen de ideeën zich buiten des kunstenaars wil om aan hem opdringen, als het waren onopgeroepen naklanken zijn van misschien geheel onbewust ontvangen indrukken, maar zij kunnen ook het gevolg zijn van een snel, maar welbelust combinatie-vermogen, dat uit aanwezige ideeën zich nieuwe vormt. Eigenlijk is slechts hij kunstenaar, die onbewust ingevingen heeft, die dus door de natuur met de gave der verbeelding is bedeeld geworden. Al wat daarna volgt, de geheele lange weg, die de eerste idee heeft te doorloopen om stoffelijk verwezenlijkt te worden, het is in zekeren zin en tot op zekere hoogte door meerderen te verkrijgen. Maar dat eene, dat door geen arbeid, geen wetenschap, zelfs geen ontwikkeld gevoel verkregen kan worden, de gave der vinding, staat geheel afzonderlijk en plaatst den kunstenaar, die daarmede bedeeld is geworden, ook buiten de rij der kunstenaars in den gewonen zin van het woord, kunstenaars die toch ook goeden en zelfs schoonen arbeid kunnen maken. Die kunstenaars, welke dat eene hebben, zijn de geboren kunstenaars; zij, die dit missen, de gevormde kunstenaars; wat niet wegneemt dat de geboren kunstenaars, willen ze aan hunne roeping beantwoorden, ook gevormd zullen moeten zijn. De gevormde kunstenaars zijn meerdere, de geboren weinige, de geboren kunstenaars, die ook gevormd zijn, enkele. Naar ik meen mag de Bazel tot deze enkele gerekend worden.



K. P. C. DE BAZEL, Architect: Détailschets voor een kamerscherm, 1905.

Zijn geestelijke en aesthetische vorming verleent hem in hooge mate de macht om zijn ingevingen harmonisch in beeld te brengen, om van het grondbeeld nevenbeelden af te leiden, die met dit grondbeeld in organisch verband staan; zijn technische vorming stelt hem in staat zijn ontwerp juist en doelmatig door te voeren, het redelijk op te bouwen naar de eischen van den tijd, het bruikbaar en solide te doen zijn. Zoo werken vele factoren

samen om aan zijn werk die eigenaardige volkomenheid te geven, dat verrassende, dat tevens zoo natuurlijk is.

Zoekt men het kenmerk der moderne kunst in haar karakteristieke natuurlijkheid, dan is de arbeid van de Bazel zeer modern. Daarom behoeft alle moderne bouw- en meubelkunst nog niet het karakter en de natuur van zijn werk te vertoonen, als ze ook in haar soort maar weer karakteristiek natuurlijk is, als ze dus haar grondslag vindt in de harmonische samenwerking van talent, ambachtskennis, verstand, vernuft, gevoel en idee. De Bazel heeft het groote voorrecht in dit opzicht zeer algemeen ontwikkeld te zijn. Met talent geboren, heeft hij zijn vak als ambachtsman geleerd. Daarom draagt alles wat hij maakt het karakter van uit het vak te zijn ontsproten, mist het dat ijle en twijfelachtige, dat zooveel arbeid aankleeft, die niet uit het vak is voortgekomen, maar naar de teekenkamer riekt. Zelf eminent teekenaar, bedeeld met de gave om zijn gedachten met groot gemak op papier te zetten, heeft hij toch nooit met zijn teekentechniek geschitterd, hoe gemakkelijk hem dit ook gevallen zou zijn. Zijn geheele teekenkunst heeft hij in dienst gesteld van zijn vakbeoefening en, wanneer beperking den meester verraadt, dan is het zeker hier, waar zooveel kunnen met zooveel reserve gepaard gaat. Begaafd met verstand en vernuft, denkt hij zijn arbeid zoover mogelijk uit. Daarom heeft zijn werk dat toesprekende en geruststellende, dat genoegelijke en gemakkelijke in den omgang, dat gevondene, dat op den oningewijde een



K. P. C. DE BAZEL, Architect : Gedeelte van een kamerbetimmering in eikenhout uitgevoerd door de werkplaatsen " DE PLOEG „ Amsterdam, 1907.

indruk moet maken alsof het vanzelf ontstaan is. Gevoelig van aard doet hij de koude materie leven; soms overgevoelig, bereikt dit leven een enkele maal de grens van het natuurlijke. Bedeeld met de gave der vinding drukt hij op zijn arbeid zijn zeer persoonlijken stempel, maar, waar zijn persoon zich in de eenheidsidee heeft veralgemeend, lost ook zijn persoonlijke arbeid zich als vanzelf in het algemeene op. Reeds bij de beschrijving van de Bazel's opleiding werd erop gewezen, dat zoowel het rationalisme als het klassisisme invloed op zijn vorming hebben gehad. Goed ambachtsman en goed constructeur als hij was, kon hij voor het constructief streven van het rationalisme niet ongevoelig blijven; gevoelig artist, kon de intense zuiverheid van de klassieke kunst niet ongeacht aan hem voorbijgaan. Zoo vertoont dan ook zijn arbeid de goede beginselen van de rationalistische school, in dien zin, dat het materiaal wordt gebruikt naar zijn aard, dat de samenstelling eenvoudig en deugdelijk is, dat de vorm niet strijdt met den technisch-constructieven opbouw en dat de versiering met dezen vormopbouw in organisch verband staat. In dezen vormopbouw wijkt zijn arbeid echter van de rationalistische school af en sluit zich meer aan bij het klassieke schoonheidsbegrip, waarin de harmonie der vormen tot zulk een hooge volmaking is gebracht. Toch zou men de Bazel moeielijk een klassissist, in den gebruikelijken zin van het woord, kunnen noemen. Onder een klassissist in den gewonen zin verstaat men, in de bouw- en meubelkunst, iemand, die de klassieke vormen in zijn arbeid toepast. In hoogeren zin rekent men tot de klassissisten die kunstenaars, welke studie hebben gemaakt van de klassieke vormen en verhoudingen en in hun eigen arbeid deze vormen en verhoudingen verwerken tot een eigen kunst, die oplossingen wil geven welke aan die der klassieke kunst verwant zijn. Er is echter nog een derde wijze, waarop de bouw- en meubelkunstenaar met de klassieke kunst in verband kan staan. Hij kan deze kunst in studie nemen, niet om zijn vormen eraan te ontleenen, ook niet om de vormoplossingen en verhoudingsstelsels dezer kunst als grondslag te doen dienen van eigen vormen- en verhoudingsstelsels, maar om, door deze studie, te komen tot een juister inzicht in de waarde van architectuur in het algemeen; om te trachten, ook langs dezen weg, den sluier op te lichten, die het geheim der architectuur verbergt. Dit geheim ligt voor een goed deel besloten in het woord « harmonie ». Weten en voelen zijn hier zoo nauw ineengeweven, dat de contrôle bijna aan de waarneming ontsnapt. Toch tracht de begaafde en ernstige architect steeds iets verder te komen op dit moeielijk pad, gerugsteund door zijn natuurlijke gaven, zijn eenheid van levensbeschouwing en zijn studie van harmonische kunst. Waar nu een arbeid meermalen stemmingen vermag op te wekken, die ook door klassieke kunst te voorschijn worden geroepen, waar een zelfde

gevoel van harmonische eenheid treft, daar mag worden aangenomen, dat de maker van dezen arbeid diep doordrongen is van het wezen dezer klassieke kunst, dat hij in staat is in eigen arbeid iets te leggen van het algemeen schoon, dat ook aan deze kunst eigen is. In dergelijken zin is, meen ik, de Bazel klassissist.

Behalve geboren en gevormd architect in veelzijdigen zin, is hij ook uitstekend ornamentist. Eigenlijk is de Bazel, van-huis-uit, ook beeldhouwer en op het gebied van houtsnijden heeft hij al sinds lang zijn sporen verdiend. De geornneerde onderdeelen, die aan zijn werk voorkomen, zijn alle van zijn hand, niet wat de uitvoering, maar wat het ontwerp betreft. Nu wordt met ontwerp hier niet bedoeld het in vagen zin aanduiden van wat misschien wel tot eenig resultaat kan leiden, wanneer een handig en kundig beeldhouwer zich ertoe leent, om een half uitgesproken gedachte tot een dragelijke oplossing uit te werken, maar het duidelijk en welbewust aangeven in teekening en corrigeeren op het model van wat uitgevoerd moet worden, om het beoogde doel te bereiken. Als uitvoerend beeldhouwer staat hem bij dezen arbeid zijn zwager C. Oosschot ter zijde, die zijne bedoelingen



K. P. C. DE BAZEL, Architect : Gedeelte van een eetkamerbetimmering, uitgevoerd in mahonie- en ebbenhout door de werkplaatsen „ DE PLOEG „ Amsterdam, 1906.

in niet geringe mate begrijpt. Toch mag, dunkt mij, de vraag gesteld worden of hier reeds een samenwerking is bereikt in den besten zin van het woord. De aard van het beeldhouwwerk zal zeker van invloed zijn op de verhouding, waarin architect en beeldhouwer naast elkaar optreden. Is dit beeldhouwwerk een zoo direct uitvloeisel van het principe van den bouw, dat voor een zelfstandige gedachte, naast de hoofdgedachte, geen plaats is, dan zal het woord zeker geheel aan den architect moeten zijn en zal de beeldhouwer zich slechts als de uitvoerder hebben te beschouwen van des architecten voorschriften. Heeft het beeldhouwwerk echter ook voor zich een taak te vervullen door zijn geestelijken inhoud, zijn licht- en schaduwwerking, zijn vormverschijning, dan zal ook in dit geval de beeldhouwer zich hebben te onderwerpen aan de regelen van den architectonischen opzet, maar daarnaast zal hij met den architect als scheppend kunstenaar werkzaam zijn. Bij de Bazel's arbeid komt dit gedeeltelijk zelfstandig optreden van den beeldhouwer, als scheppend kunstenaar, niet voor; hij is daar steeds de volgzame en trouwe uitvoerder der zeer nauwkeurige voorschriften van den architect. Krijgt de arbeid hierdoor een groote mate van eenheid, ze ontleent er ook een zekere teruggehoudenheid aan, die soms een gevoel opwekt, alsof niet alles, wat te zeggen was, volop is uitgezegd geworden. Het geval is zeker moeielijk, maar het is aan te nemen dat ook in dit opzicht het laatste woord in de Bazel's kunst nog niet is gesproken geworden.

Zoo staat de Bazel als een der merkwaardigste architecten temidden van van dezen merkwaardigen, maar weinig geordenden tijd. In zijn natuurlijke en karaktervolle kunst vereenigt hij de algemeene eigenschappen van alle natuurlijke kunst en de bijzondere van een uiterst fijn besnaard kunstenaar. Daarom is zijn kunst van zuiver gehalte en in haar vormverschijning van zeer gevoeligen aard en zal zij, afgescheiden van deze vormverschijning, door haar hoog opgevoerd eenheidsbegrip, van blijvende waarde zijn.

C. W. NIJHOFF.





KUNSTBERICHTEN

(VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN)

□ □ UIT AMSTERDAM □ □



RTI ET AMICITIÆ ❧ SCHILDERIJEN, SCHETSEN EN STUDIËN VAN FL. ARNTZENIUS, J. H. JURRES, ED. KARSEN EN W. B. THOLEN ❧ Altijd een frisch idée, om schetsen tentoon te stellen. De schets, met de spontane spanningen en het vrije beweeg in zijn plotse ontstaan, met de verrukte uitbundigheden in onvervuilde kleuren en de uitzwierende vreugden in onverwrongen lijnen, heeft méér van het Leven gekregen dat in de kunstenaar spant, en heeft vaak meer van schoonheid, dan het voltooide, en toch als een ongrijpbare droom onbevredigd latende, schilderij.

Zoo zijn hier de zachtgevoelige, de weekfijne aandoeningen van Tholen verblijdingen voor wien de stille beroeringen lief zijn. Niet heftig of van groote bewogenheid overtogen zijn de kleine doeken, maar met zachtvloeiende en vooral met harmonieus rythmische gevoeligheden is het niet sterke, maar ook niet sterk bedoelde en dus bereikte werk volvoerd tot de fijn verhaalde, zacht uitgesproken, vertellingen over watervlakten en hun bewegen, over wolken en hun gaan, over schepen en hun glijden, over alle dingen en hun eigen zijn.

Zoo vertelt hij hoe de Zuiderzee kan kabbelen en rimpelen, van de bruinen en blauwen van het golfgekleur, met de teertintige luchten er over... Zoo verhaalt hij hoe schepen donkere silhouetten zijn, varend onder donkere wolkklomp, voor klaar pure lichtlucht. En een essentiëel deel van zijn mededeeling is de gemakkelijke zuiverheid van zijn teekening.

Waar Tholen wel stijgen kan boven schetsmatigheid met vol behoud van alle bevend leven, daar stijgt Arntzenius hier in de waardeering daar deze schetsen bekoorlijker zijn dan vele « tableaux ». Groot is de vreugde die een Rozenstukje gaf, de spontane neertoetsing in prachtkleur van de gele blankheid van theerozen met hun oranje harten, in subtiel blauwe gember pot stekend met het matte grijsgroene hunner blaren.

Aan den naam van Ed. Karsen doet deze expositie zoo min goed als zijn laatste tentoonstelling. Veelal zijn dezelfde doorwerkte schilderijen gestuurd hetgeen een gevolg zal zijn van het feit dat Karsen, zich niet gevoelend de ras-schilder, noch de handige technicus, wel weet dat schetsen zijn fort niet zijn, zooals de enkele donkere, techniekłooze aanzetten bewezen, daar hier de kunde geheel ontbrak.

Kunde ontbreekt bij J. H. Jurres nimmer. Had hij zelfs maar wat minder. De aanzet voor een groote en belangwekkende compositie bewijst het. In een weloverwogen breede groepeering is een groote Ruiterbende samengevat. Hoewel nog veranderingen in technische onderdeelen wenschelijk blijven en, bovenal een uitbloeing van zijn, op deze wijze eenmaal verdorrende, vierkante, berekende, handige techniek te wenschen zijn, zoo is dit toch weer een van de degelijk overdachte uitingen van deze coloristischen, bedenkenden schilder.



LARENSCHE KUNSTHANDEL ✣ XENO MÜNNINGHOFF, LEO GESTEL ✣ MONOTYPES VAN KRABBÉ, ENKELE ARTIESTEN ➳ Behaaglijk, omdat het zoo vol in de verf is, de studietjes-groep van Münninghoff! Verf, vooral als men er zelf in baggert, kan iets van een bekoring hebben vol, rijp, smakelijk, smeeïg, gedegen, malsch, «lekker» als zij kan zijn. En deze studietjes hebben dat alles, door dat ze met pure en klare verven er op gezet zijn en transparant geglaceerd werden tot een nuancenrijke diepdoorzichtige pâte. Het is deze volheid, bij de frische reinheid sommiger kleurimpressies, die de verleidelijke welbehaaglijkheid van Münninghoff's werk zijn.

Ik wilde niet zeggen dat deze schilder bereikte wat hij moest, daarvoor moet hij al die, op kleine stukjes samengedane levendige kracht weten te spreiden, vervuldigd, op de groote doeken zijner, meer onbeduidende schilderijen. Maar ik wilde wel Münninghoff als «rijk van beloften» aanduiden, daar het leven er tenminste in «levend» is. Zijn studies van den Veluwe-zoom zijn met herfstbruinen en gouden, met wintersneeuwgrijzen, met zomergroenen getooid, eens zullen zijn schilderijen wel minder correct en degelijk en fautloos, dus beter worden.

Gestel's teekeningen duiden op een levendige aard, die nog zijn eigen wijze van spreken niet heeft, daar de wil van Jan Sluyters' teekenwijze te veel over de eigenheid van Gestel's ziensmanier spookt.

Een zaal vol verscheidenheid bood, onder goede namen, als Mauve, Gabriël, Van der Ven, van Beever, toch niets zóó nieuws dat 't bespreken waarde zou hebben, terwijl de monotypes van Krabbé waarde zelf missen, daar dit gekleurd overdrukken van natte olieverfstudies met veel meer resultaatszekerheid achterwege had kunnen blijven.

DR. C. H. DEE, AQUARELLEN VAN BLOEMEN-STILLEVENS BIJ VOSKUIL (SPUI) ➳ De decoratieve, wandversieringachtige aqua's van Dr. Dee, (ontwerpen overladen met quasi juist geteekende, maar eigenlijk onsterk nageteekende bloemtrossen en bloemhoeveelheden) kunnen geen kunstmaat toegerekend worden, omdat zij de kleurgevoelige samenstelling en de lijngevoelige teekening meestal missen.

De bleeke, kleur-arme en soms kleurvalsche uitvoerigheid doet denken aan geperfectioneerde ontwerpen van bloemen op witte serre-wanden geschilderd. Maar met de schilder*kunst* heeft dit te weinig contact.

CONRAD KIKKERT.



□ □ UIT ROTTERDAM □ □



ROTTERDAMSCHE KUNSTKRING ✣ TENTOONSTELLING VAN WERKEN VAN CONSTANTIN MEUNIER ✣ 28 MEI-5 JULI ➳ Als men Constantin Meunier gezien heeft (en men denkt daarbij tevens aan een dichter als Emile Verhaeren, om zich klaar te maken, dat de groote beeldhouwer in zijn land geen uitzondering is), dan is men er terstond van doordrongen, dat de Belgen één ding bezitten, dat ons Noord-Nederlanders te eenenmale ontbreekt: d. i. monumentaliteit en groote hartstochtelijke zin voor de maatschappelijke werkelijkheid. Ik weet wel, dat deze bewering door menigeen niet zal aanvaard worden, dat men, om ze te weerleggen, zal wijzen op het schilderwerk van dezen en de poëzie van dien, — maar daarmee is het echt klein-burgerlijk karakter van onze hedendaagsche kunst in al haar uitingen nog niet geloochend, is slechts bij een aantal artisten het bewustzijn van een gebrek en het voorloopig nog vrij onbeholpen streven naar iets anders en ruimers geconstateerd. Inderdaad — hoe ver dit van het doel verwijderd blijft en in welk opzicht onze kunst in haar geheel, niettegenstaande alle verfijning en verijling, beneden de Belgische blijft, — dat wordt men bij wijze van tegenstelling gewaar, als men voor het werk van Meunier staat.

In de eerste plaats: de groote eenheid in dit alles. Het is de arbeid en steeds weer de

arbeid, dien hij nimmer moe verheerlijkt heeft, door hem in oneindige verscheidenheid af te beelden: op het veld, aan de haven, in de fabriek, in de mijn. Zelfs zijn schilderwerk heeft maar bij uitzondering een andere, een zuiver-picturale bedoeling; slechts zelden is het hem ook daarin om iets anders dan om den arbeidenden mensch te doen. De omgeving, de hemel waaronder, het landschap, waarin zijn figuren bezig zijn, is bijna steeds accessoire, decoratief gegeven, — voldoende, maar niet meer dan aangeduid. Uitzonderingen zijn het prachtige *Zeetje* (n° 74), de *Arenleesters*, waarin de meesterlijk-geschilderde lucht meer zegt, dan de drie gebogen, slechts los-opgezette vrouwtjes (n° 75), de *Slakkenberg* (n° 76) en een paar dorpsgezichten; de groote doeken gaan van een geheel ander, een decoratief principe uit. En zonder den schilder te kort te doen, moet men zeggen, dat hij zich hierin meer en meer op een gebied gaat wagen, dat uitsluitend des beeldhouwers is. Tot beeldhouwen moest Meunier tenslotte dan ook komen. Indien hij uitsluitend, of tenminste hoofdzakelijk schilder gebleven was, zou hij nooit de figuur van buitengewone beteekenis geworden zijn, die hij is. Zijn menschen zijn om zoo te zeggen uit de doeken gestapt, hebben in de ruimte gestaltenis aangenomen, zijn gegroeid tot kolossale, titanische statuen. Een geweldig geslacht: de *Zakkendrager*, de *Vuurwerker*, de *Maaier*, *de Mijnwerker*, wier van den arbeid gekromde rompen en hoekige ledematen toch nog iets van de klassieke rust bewaard hebben, zooals hun hard-energieke koppen met den wat kleinen schedel die van een tot slavernij vernederd Griekendom konden zijn. Zie zijn *Roepende hiercheuse*, wier nobele veerkrachtige torso onder het schamele jakje, die van een godin mocht wezen; zijn onvoltooide *Fécondité* voor Zola's monument, een godenvoedende Alma Mater, die een tempelfries niet ontsieren zou, — het is alles in den besten zin klassiek.

Mocht men op het arangement van deze tentoonstelling (de zooveelste voortreffelijke door den Kunstkring ingericht) een aanmerking maken, het zou deze zijn, dat de niet-overgroote zaal met al die kolossale bronzen en pleisters wel wat overvuld was. Ten slotte echter was ieder stuk afzonderlijk behoorlijk te zien, al was dan ook de algemeene indruk wat verwarrend.



KUNSTHANDEL OLDENZEEL ✤ TENTOONSTELLING VAN WERKEN DOOR P. J. C. GABRIËL ✤ MAAND JUNI-JULI ◆ Een dertigtal schilderijen, meest van kleine afmetingen en een dozijn krijtteekeningen; het eenige kapitale schilderij (*Molens aan den Moerdijk*) van allesbehalve superieure kwaliteit. En over het geheel: Gabriël niet op zijn best. Een paar dingetjes uit Kortenhoef, klaarblijkelijk onder den invloed van Roelofs, zijn met hun ietwat schellen pruisisch-blauwen hemel en naar het geel trekkend groen bepaald onharmonisch. Verder een aantal doekjes, die niet onbekoorlijk zijn, maar van Gabriël verlangt men meer. Slecht een paar hebben dat concieze, dat feilloos-gave, dat zijn beste werk onderscheidt; ook die hem eigene, waterzilveren klaarheid, die de zuivere ziel van zijn polderlandschappen is; doch alleen de fijne, droomachtig-melancholische *Ochtendnevel* (n° 11), waarin de boomen als nevelgestalten langs het gladde mysterieuse water staan te peinzen, is hem geheel waardig. Zeker, daar is nog wel meer, genoeglijk om aan te zien en begeerenswaard om te bezitten (o. a. het *Vlondertje*, achter de boerderij, met den vroolijken, rood-geschilderden emmer), maar het is niet Gabriël, zooals hij wezen kan, zooals ik mij hem herinner b.v. van een verkoop-tentoonstelling van Van Wisselingh, een paar jaar geleden, waar hij met een superben *Zomerochtend* en een paar poldergevalletjes, zoo kuisch en klaar als water, de Barbizons trotseerde.

Zijn kernachtige, correcte en tegelijk zoo bezielde teekeningen, waarvan het papier door den tijd met warmen gloed verguld is, zie ik altijd met buitengewoon genoegen. Er is zoo iets historisch in zijn wijze van werken, zoo iets van de preciesheid van een oud, nauwgezet teekenmeestertje, in kostelijk contrast met zijn breede opvatting en zijn moderne visie; hij weet zoo pikant met

een tikje roodkrijt een kleursuggestie aan te duiden! Daarvan was hier weer volop te genieten. Maar voor het gemis aan waarlijk superieure schilderwerken was dit toch een wel wat schrale vergoeding.



KUNSTHANDEL KLEYKAMP — TENTOONSTELLING VAN OUD EN NIEUW TIN EN AARDEWERK VAN LANOOY — De tinnegieter Kamphof te Zwolle is een der weinigen, die dit edele handwerk nog beoefent. Uit zijn collectie en uit zijn werkplaats is thans een groot aantal voorwerpen, schotels, borden, theeketels, bierkannen, kroezen, lepels bij de firma Kleykamp tentoongesteld, waaronder in al hun eenvoud prachtstukken. Moderne vormen zoekt men te vergeefs; de Heer Kamphof is nog in het bezit van de oude gietvormen, meestal zeventiend'eeuwsche en zet zijn bedrijf op oud-vaderlijke wijze voort, zonder naar iets nieuws te zoeken. Het moet gezegd worden, dat men bij het zien van al die kostelijke van oudsher overgeleverde modellen daarnaar ook geenszins verlangt.

De Heer Lanooy te Gouda, die een tijdlang met ontoereikende hulpmiddelen getobd heeft, brengt thans uit zijn beter-ingerichte werkplaats een aantal pullen en potten te voorschijn van zeer verscheiden vorm en kleur. Mooi is het niet alles, vooral van vorm niet, maar bizonder wel en soms bizarre, al bewaart Lanooy's goede smaak hem voor excessen. Om zijn eigenaardige distinctie zal dit werk naast vele meer-fabriekmatige producten wel worden gezocht, al wil het me niet recht duidelijk worden, tot welke uitersten dit pottenfetischisme ten slotte zal moeten leiden.

R. J.





AMBACHTS- & NIJVERHEIDSKUNST

TENTOONSTELLING VAN HEDENDAAGSCHE NEDERLANDSCHE KUNSTNIJVERHEID VAN 3-31 MEI GEHOUDEN IN DE ZALEN VAN HET SCHILDERKUNDIG GENOOTSCHAP PULCHRI-STUDIO TE 'S GRAVENHAGE —



De combinatie van het schilderkundig genootschap Pulchri-Studio en de hedendaagsche Nederlandsche kunstnijverheid is een gebeurtenis die niet onvermeld mag blijven.

Wel plegen kunstschilders zich gaarne te omringen van schoone voortbrengselen der kunstnijverheid; zijn oude kasten, stoelen, tafels, koperen kronen, kandelaars, delftsch aardewerk, enz. enz. geen zeldzaamheden in een atelier, maar toch beperkt hunne keuze zich doorgaans tot een bepaalde stijlperiode, uit welken tijd de voorwerpen een zekere bekoring hebben, die hun aan picturale effecten gewend oog aangenaam aandoet.

Of het nu pleit voor de ruimere opvatting der picturalisten, of voor de meerdere vormenrijkdom die de nijverheids-kunstenaars aan hunne voorwerpen weten te geven, het zal moeilijk uit te maken zijn, maar de erkenning en waardeering, der gebruikskunst, nijverheidskunst, sierkunst of hoe men het ook zou willen noemen door de broeders van het Lucasgild, is een feit dat verheugenis mag wekken.

Immers wij behoeven het ons niet te ontveinzen, iemand die een mooie vaas, een mooie kast, een behangsel of wat ook maakte, werd steeds, en niet het minst door hen die schilderijen schilderden, aangezien voor een geciviliseerde pottenbakker, meubelmaker, behanger, en zoo er boetseerwerk aan de vaas, beeldhouwwerk aan de kast, schilderwerk tegen de muur kwam, beoordeelde men dit laatste geheel afzonderlijk, afgescheiden van het geheel, zooals men een los beeld, relief of schilderij zou beoordeelen.

De tijden zijn echter veranderd en ook het werk der nijverheids-kunstenaars heeft zich gaandeweg gewijzigd, het is minder droog en dor geworden ; de goede smaak heeft ten slotte over de strenge principen gezegevierd. Het was, om met Victor Cousin te spreken goed en waar, maar ... niet schoon. Men zocht in logische samenstelling alleen iets te bereiken, dat behalve een technisch probleem, ook schoonheids eischen stelde.

Na de onberedeneerde overlading der laatste helft der 19e eeuw was eene reactie, die zich in grooten eenvoud en soberheid deed kennen, zeer begrijpelijk ; maar allengs zag men in, dat een modern meubel ondanks alle zuiverheid van maten en verhoudingen, van makelij en bewerking, de bekoring miste van een zeventiend' en achtiend' eeuwsch. De charme van mooi draaiwerk, van mooie profileering, zij was geheel over het hoofd gezien, zoo angstig had men zich in den beginne door de zuiverheid van stijl, door de constructieve eischen gebonden geacht.

En nu men na de jaren van nauwgezet zoeken komt tot een rijkeren vormenkeus, nu is het opmerkelijk dat op ieder terrein een bestudeering van vroegere stijl en kunstperioden niet is uitgebleven. Waar men aanvankelijk gemeend heeft iets nieuws, iets « moderns » te moeten scheppen, is dit ten slotte ondeugdelijk gebleken en heeft men zich gewend tot het werk van groote voorgangers, hierin nagespeurd het *hoe* en *waarom*, en zonder in imitatie te vervallen, onwillekeurig een afspiegeling ervan gegeven in eigen werk. In aardewerk zien wij dan ook ongetwijfeld waar het zich boven het modern gewild of gezochte verheft, reminiscensen uit Japan, in de metaalkunst, het werk der Perzische meesters, in de meubelen onze Zeventiende en Achtiende-eeuwers enz. enz.

Deze opmerking, vooral hier ter plaatse, mogen wij nog wel even nader omschijven, om niet de kans te loopen misverstaan te worden.

Steeds hebben wij gemeend er op te moeten wijzen, dat het onmogelijk is, om niet te zeggen dwaas, iets te gaan maken, met het vooropgezette plan, weer een spiksplinternieuwe stijl te gaan uitvinden. Het ontwerpen van vormen, van voorwerpen, waarbij dan ook het zoeken naar iets extra-bijzonders, sterk op den voorgrond treedt, vooral in het buitenland is het zeer opvallend, geeft dan ook meestal blijk, dat er meer gewerkt wordt om den aandacht op zich zelf of op het ding te vestigen dan om waarlijk te trachten iets goeds te maken.

En deze oppervlakkigheid, dit zoo zichtbare « hoog moderne », heeft er juist toe geleid dat menschen en ondernemingen die absoluut niets presteerden, gretig het uiterlijk der dingen gingen namaken, alzoo de schijn voor het wezen aanziende. Hierdoor is, vooral onder het publiek een geheel verkeerd begrip ontstaan over onze hedendaagsche kunstnijverheid. Het ging af op zoogenaamde moderne vormen, of versieringen, zonder kennis des onderscheids zag namaak voor het werk van den oorspronkelijken ontwerper aan, en noemde alles wat maar een tintje ongewoon was « modern » of « nieuwe richting. »

Het is ook hierom een verblijdend verschijnsel, dat we nu in onze hedendaagsche kunstnijverheid, een vooruitgang, een zoeken naar mooiere vormen, naar meerdere rijkdom kunnen constateeren. En de tentoonstelling in Pulchri bood hiertoe alle gelegenheid ; misten wij op verschillend terrein enkelen wiens werk, een waardige aanvulling geweest ware, iedere groep op zich zelf was toch zóó vertegenwoordigd dat zij een vrij goed beeld gaf van den stand onzer hedendaagsche kunstnijverheid.

Het zou ons te ver voeren hier een uitvoerig tentoonstellingsverslag neer te schrijven, ondoenlik lijkt het ons buitendien een ieder hier naar behooren het zijne te geven. Onze bedoeling was dan ook slechts, met een enkel woord deze tentoonstelling te memoreeren, niet alleen om de plaats waar zij gehouden werd, maar tevens, omdat zij voor hen, die zooals wij, de beweging der kunstnijverheid van de laatste jaren hebben mede gemaakt, wijst op een vooruitgang in de goede richting, een vooruitgang die niet alleen berust op een zoeken naar iets nieuws, maar op een bestudeering, van datgene wat jaren stand gehouden heeft, en daardoor

bewezen kwaliteiten te bevatten van deugdelijke waarde, waarvan de kennis een onmisbaar hulpmiddel zal blijken voor eigen concepties. R. W. P. Jr.



BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

VOORLOOPIGE LIJST DER NEDERLANDSCHE MONUMENTEN VAN GESCHIEDENIS EN KUNST. DEEL I. — DE PROVINCIE UTRECHT — UTRECHT W. LEYDENROTH 1908



Wij moeten hier met een paar woorden wijzen op den belangrijken eersteling der « Rijkscommissie tot het opmaken en uitgeven van een inventaris en eene beschrijving van de Nederlandsche Monumenten van Geschiedenis en Kunst, » in de wandeling doorgaans kortweg « de Monumenten-Commissie » genaamd. Dit boekje immers, deze « voorloopige lijst », is uitermate beteekenisvol. In de eerste plaats als proeve van de werkmethode der commissie. Die werkmethode, we kenden ze wel reeds uit de jaarverslagen. Maar wie leest die nauwkeurig en wie is zoo optimistisch, dat hij steeds maar aanneemt dat wat een commissie in haar jaarverslag meent, dat ze zal bereiken, ook steeds bereikt wordt?

Deze commissie, het blijkt uit alles ten duidelijkste, is hard aan het werk, én met succes. Den 7 Juli 1903 is ze ingesteld en reeds zijn meer gegevens verzameld dan men had durven verwachten. Reeksen van fotografieën zijn bijeengebracht, waarvan de opnamen vaak onder zeer moeilijke omstandigheden werden gemaakt, en de verschillende commissieleden bereisden en bereizen nog aldoor ieder de hem aangewezen gedeelten van ons aan oude monumenten nog zoo rijke landje.

De taak der Rijkscommissie is — wij volgen hier het voorwoord van het vóór ons liggend boekdeel — : « het samenstellen en uitgeven eener geïllustreerde beschrijving van alle in Nederland aanwezige gebouwen en voorwerpen, dagteekenend van vóór 1850, die belang bezitten als uiting van kunst, of om eene er aan verbonden historische herinnering. Aldus zal worden verkregen een handboek, waarin men over de aanwezigheid, de artistieke of historische waarde en den toestand der monumenten van geschiedenis en kunst uitvoerige inlichting kan vinden en tegelijkertijd een volledige en betrouwbare bron voor de Nederlandsche kunstgeschiedenis ».

Ten einde nu dezen reuzenarbeid, die vele jaren zal vorderen, met meer kennis van zaken te kunnen ondernemen en tevens zoo spoedig mogelijk een overzicht te kunnen geven van al wat het behouden waard is, besloot de commissie, aan te vangen met de bewerking eener « Voorloopige Lijst » der monumenten, waarin alleen gebouwen en met gebouwen samenhangende voorwerpen kort worden vermeld.

Voor het eerste deel van deze lijst, bevattende de monumenten der provincie Utrecht, zijn, blijkens het voorwoord, de gegevens « door onderzoek ter plaatse » in 1904 en 1905 verzameld door Mr S. Muller Fzn, Mr J. C. Overvoorde en den Heer Jan Kalf, den Secretaris der Commissie. Mr Muller, de gemeente-archivaris van Utrecht, die wel als geen tweede de oude monumenten der stad Utrecht kent, nam die gemeente voor zijn rekening. Mr Overvoorde, de Leidsche gemeente-archivaris, bewerkte de gemeenten ten Zuiden der spoorweglijn Woerden-Utrecht-Ede, terwijl de Heer Kalf al de andere gemeenten bezocht.

Al die gegevens nu zijn gemeentegewijs gerangschikt, de gemeentes in alfabetische volgorde en volgens de spelling der Woordenlijst van het Aardrijkskundig Genootschap.

Binnen elke gemeente zijn de monumenten volgens een vaste volgorde vermeld : voorop de voorhistorische, Germaansche, Romeinsche en Frankische oudheden. Dan volgen de verdedigingswerken, wegen, bruggen, grenssteenen, schamppalen, kruisen, pompen enz. Vervolgens eerst de burgerlijke openbare, daarna de kerkelijke gebouwen, de gebouwen voor onderwijs en liefdadigheid, de particuliere gebouwen, musea en « varia. »

De huisgevels zijn, op zeer practische wijze, volgens de architectonische typen gerangschikt.

Bij elk gebouw vindt men gevoegd een opsomming der voornaamste onderdeelen, hunne juiste of vermoedelijke dagteekening « en enkele historische gegevens, voor zoover die in de voor de hand liggende literatuur werden gevonden en betrouwbaar geacht. » Zoo vinden wij b.v. bij het huis Zuyle-Steyn onder Leersum vermeld, dat het vóór 1456 werd gesticht, in 1551 verbouwd en in 1630 aangekocht door Frederik Hendrik, die het zeer vergrootte en verbouwde. Verder leert ons de beschrijving, dat het huis heeft een hoogen vierkanten toren uit de 16e eeuw, een gehouwen portiek met caryatiden van 1551, trapgevels uit het tweede kwart der 17e eeuw, een rijke gemetselde trapbrug in Lodewijk XIV stijl, en verschillende oude ankers. Dan komen nog allerlei details over een zoldering, over daar aanwezige portretten van Mijtens en een schilderij van Hondecoeter, over de banken, tuinbeelden, hekken enz.

Voorwaar dus een beschrijvingsmethode, die in al haar beknoptheid den stand van zaken op Zuylestein — om dat zoo maar eens te noemen — uitnemend weergeeft. Hoe goed dit systeem is volgehouden bleek ons bij het controleeren van de beschrijving van enkele oude gebouwen en buitenhuizen, die wij kennen. De kerkeschatten zijn ook telkens vermeld : heel de inventaris b.v. van den Dom van Utrecht, de klokken met haar data en de namen der gieters enz. Onder Bunnik vindt men vermeld, dat de Romeinsche vondsten, indertijd onder die gemeente (te Vechten) gedaan, zich in musea te Utrecht en Leiden bevinden ; omtrent het slot te Vreeland, waarvan alleen nog de grondslagen bestaan, vinden we terloops de belangrijke mededeeling, dat een oude plattegrond daarvan bewaard wordt in het kasteel Zuylen ; enz. enz.

In het algemeen blijkt uit dit boekje, dat het aantal voorwerpen van kerkelijke kunst, dat de Hervorming in wezen heeft gelaten, in deze provincie belangrijk grooter is dan men zoo zou meenen. Men zou er nog van opkijken, als men dat alles eens, b. v. op een tentoonstelling, bijeen zag.

Achterin — vóór het topographisch register — vindt men een chronologisch overzicht der voornaamste bouwwerken, dat opnieuw van den practischen zin der commissie komt getuigen. Men kan er b. v. met een oogopslag uit zien, dat er in het Utrechtsche twee belangrijke kerkbouwperioden zijn geweest, nl. de dertiende eeuw (waaruit meest alleen de torens over zijn) en de vijftiende.

Zoo beknopt als dus deze lijst is, zoo welkom is ze — ondanks dit, ondanks de afwezigheid van alle illustratie — als een « Cicerone » voor ieder die weten wil, wat hij hier of daar in Utrecht vinden kan aan oude monumenten. Verlangen doet ons dit eerste deel dan ook naar de volgende, waarin provinciegewijs de overige deelen van ons land zullen worden behandeld. Mogen ze spoedig volgen, moge een ieder dan aan de commissie de bij zulk een grooten arbeid onvermijdelijke omissies berichten en moge dan, op den aldus onstanen fouteloozen grondslag, het definitieve monumentenhandboek verschijnen als een toonbeeld van wat de tegenwoordige Nederlandsche kunstgeschiedvorsching ook in *dit* opzicht met ijver, volharding en mooi volgehouden systeem vermag tot stand te brengen !

Met voldoenig ziet men den overzichtelijken druk en het aangenaam uiterlijk van dit 102 bladzijden tellende 8º deeltje.

Den Haag. W. MARTIN.

GRÜNEWALDS ISENHEIMER ALTAR ✤ HERAUSGEGEBEN VON MAX J. FRIEDLÄNDER ✤ MÜNCHEN, F. BRUCKMANN A.-G. 1908 (GROSS-IMPERIALFORMAT 59 × 72 CM., MIT VI UND 4 SEITEN TEXT, 6 FARBENFAKSIMILES UND 1 LICHTDRUCK. IN LEINENMAPPE : 120 MARK)



In dezen aanvang der XXe eeuw schijnt de kleurenreproductie te gelijk met de luchtscheepvaart een fase van practische uitvoerbaarheid te zijn ingetreden. Tot nog toe bleven de proefnemingen op 't eene zoowel als op 't andere gebied, hoe belangwekkend

...k zichzelf, ten slotte nog onbevredigend, en liepen meestal op halsbrekerij uit.

Maar terwijl nu Zeppelin op zijn gemak door de luchten zeilt, zendt de firma Bruckmann ons haar kleurenreproductie van Matthias Grünewald's altaarstuk — en wij zijn nu wel genoodzaakt om aan deze twee wonderen der moderne techniek te gelooven.

In ernst, Bruckmann's kleurenreproducties behooren tot het meest volmaakte, dat we tot nog toe op dit gebied te zien kregen. Vooreerst werd door de ruime afmeting der platen (75 × 48½ cm.) reeds te gemoet gekomen aan de moeilijkheden, die te sterke verkleining anders oplevert. Men kan zich hiervan rekenschap geven door de groote reproductie van de Kruisiging te vergelijken met de verkleinde afbeelding van hetzelfde stuk, welke op het prospectus voorkomt, en waar het niet mogelijk is gebleken een eenigszins juiste toonverhouding te verkrijgen.

In plaats van het z.g. «driekleurenstelsel», n.l. druk op chemisch bewerkte metalen clichés, — werd hier de kleurenfototypie gebruikt — dat is lichtdruk op gelatine, waardoor de hinderlijke stippeltjes netwerk van de driekleuren-clichés vermeden zijn en waarbij men niet genoodzaakt is dat op glimmend «couché» papier te drukken.

De fototypie veroorlooft bovendien veel grootere fijnheid in de détails. Een goede fototypie mag men gerust met een vergrootglas bekijken; men zal er steeds meer détail in ontdekken, terwijl een «driekleurendruk» bij scherp onderzoek enkel een warnet van kleurenstipjes vertoont.

Of de afbeeldingen «rein photomechanisch» zijn, zooals het prospectus zegt, zouden we niet durven bezweren: alleen reeds voor het weergeven van het goud was een drukplaat noodig, die stellig niet op fotografischen weg door kleurontbinding kon verkregen worden. de menschenhand is het objectief en het «lichtfilter» ook hier ongetwijfeld ter hulp gekomen; maar zooveel is zeker, dat er aan deze platen veel minder geknoeid werd dan aan de meeste zoogezegd natuurgetrouwe reproducties, en het geheel den indruk van groote frischheid en oprechtheid wekt.

Het hartstochtelijke, sterk persoonlijke werk van Grünewald, dat een groot deel van zijn waarde ontleent aan het schitterende, uitbundige koloriet, is in deze reproductie, waarbij Friedländer met zijn gewone superioriteit een passend commentaar schreef, werkelijk zeer nabij gekomen; mogen hierdoor velen nader gebracht worden tot dit werk, waarin een wereld besloten ligt van wonderbare verbeelding, teeder gevoel en woeste, opgekropte passie.

B.





TENTOONSTELLING VAN REMBRANDT'S TEEKENINGEN IN DE BIBLIOTHÈQUE NATIONALE TE PARIJS



De voornaamste indruk dien men van Rembrandt's etswerk en van zijn meer dan 200 teekeningen, uit verschillende verzamelingen afkomstig en thans in de *Bibliothèque nationale* tentoongesteld, ontvangt, is die van een bijna fabelachtige scheppingskracht.

Laten we maar terstond zeggen, dat het bijna uitsluitend de teekeningen waren, die onze aandacht hebben gevraagd.

Het gesneden werk, sedert 1750 in catalogus gebracht en door Dutuit en Rovinski weergegeven, vormt zeker het meest bestudeerde en best bekende deel van Rembrandt's kunst : maar het bood derhalve weinig onbekends aan. Zeven prachtige staten uit de collectie van Baron Edmond de Rothschild, waaronder de allerzeldzaamste *Tobias met den Engel*, van Hercules Seghers, die Rembrandt in een *Vlucht naar Egypte* veranderd heeft, waren aan de plaatsneden van de Bibliotheek toegevoegd. Eveneens merkten we er enkele oorspronkelijke koperplaten op, die uit 't Basan-fonds afkomstig waren en die we, voor 't meerendeel, in den critischen catalogus van W. von Seidlitz vermeld vinden. Drie jaren geleden hadden deze platen bijna voor een weinig kieskeurige handelsonderneming dienst moeten doen en op dat oogenblik, toen ze, reeds verstaald, in handen van den drukker waren, deed zich de gelegenheid voor om ze nauwkeurig te onderzoeken. Vele waren door retouches geheel onherkenbaar gemaakt; de thans door den heer Alvin Beaumont tentoongestelde hebben het minst geleden. Niet zonder een gevoel van grooten eerbied beschouwden we die relieken, welke de Meester zelf zoo dikwijls in handen heeft gehad. We zouden ze zoo graag voor goed geborgen weten en het is wel jammer dat het Prentenkabinet te Amsterdam niet tot den aankoop er van is overgegaan.

De voor een groot deel onuitgegeven teekeningen bieden ons nog een uitgebreid veld tot studie aan en vooral — daar het einddoel van den kunst-

geschiedschrijver toch het doorgronden van de persoonlijkheid van den schilder moet zijn — tot psychologisch onderzoek.

De tentoongestelde teekeningen zijn afkomstig uit de meest beroemde particuliere verzamelingen, zooals Fairfax Murray, Heseltine, Hofstede de Groot, Bonnat en verscheiden andere. De *Ecole des Beaux-Arts* en het *Cabinet des Estampes* hadden hun kostbaar bezit afgestaan. Het bestuur van den Louvre was tegelijk op het uitstekend denkbeeld gekomen om in dezelfde zaal, waar al een prachtige teekeningenreeks van Rembrandt hing, al het overige ten toon te stellen, wat nog in de portefeuilles was geborgen.

Rembrandt als schepper en denker, dien vinden we vooral in de teekeningen weer. Roger de Piles, die een groot aantal schetsen van den Meester bezat, sprak al met geestdrift van die « Infinité de pensées, dessinées par Rembrandt et qui n'ont pas moins de sel et de piquant que les productions des meilleurs peintres ». Hierbij worden we vanzelf aan Delacroix herinnerd, die in oogenblikken als hij moê was « prit sa grosse bible et *pensa* beaucoup de sujets ».

Rembrandt's héel levendige geest dreef hem er toe om onmiddellijk den vorm vast te houden, dien zijn gedachte genomen had, een vorm, bijna stenografisch te noemen, hoewel minder verkort dan wel gecondenseerd.

« Geteekende gedachten ». Dat is voor vele van die teekeningen inderdaad het rechte woord. De oorspronkelijkheid of de zedelijke waarde van het denkbeeld, treft dikwijls eer men de zuiver esthetische hoedanigheden der schepping heeft bespeurd. En inderdaad Rembrandt is in die schetsen al heel weinig om uiterlijk schoon bekommerd geweest! — zijn eenig doel was om in de hoogste mate uitdrukkingsvol te zijn. 't Raakt hem weinig of de lijnen zwaar of aarzelend, aangedikt of onderbroken en weer voortgezet zijn. De gaaf om zich duidelijk uit te drukken ontwikkelt zich tegen 't midden van zijn leven aanmerkelijk. In plaats van de verwarde schetsen van het begin, die er soms nog wat kinderlijk uitzien, schept hij teekeningen vol krachtige ingetogenheid, waarin geen haaltje te veel staat; het wezen der dingen, waarnaar hij streeft, bereikt hij oogenschijnlijk zonder moeite en met een verbazende besparing van middelen.

Het belang, dat Rembrandt zelfs in het geringste stelde, het al omvattende van zijn blik, gevoegd bij zijn gaaf om alles wat verbeelding bij hem was te verwezenlijken, maken zijn talrijke teekeningen tot een waarlijk chaotisch geheel. Bijna over iedere krabbel kan een questie ontstaan. Er valt een bij benadering berekenden datum vast te stellen, uitleg aan een onderwerp te geven, er kan twijfel aangaande de echtheid opkomen. Om die schetsen wel te begrijpen en er alle mogelijke voordeel uit te trekken, moet men ze

goed van elkaar onderscheiden en er zich rekenschap van geven dat ze dikwijls aan een verschillend doel moeten beantwoorden.



REMBRANDT : De Samaritaan betaalt den waard.
(Louvre, Parijs).

Niet alle zijn ze de uitbeelding van een oorspronkelijke gedachte of de eerste opzet voor een schilderij.

Vooreerst hebben we de teekeningen, die niet meer dan vluchtige nota's zijn, die enkel als herinnering aan iets zeldzaams of zonderlings moesten dienen, dat den meester getroffen had. Tot deze categorie behoort de teekening uit de Verz. Paul Mathey, (Nr 407), [1] een vrouw, die schijnbaar op een heel wreede manier is terechtgesteld en die met ketenen aan een soort galg is vastgebonden. De verz. Rudolf Kann bevatte een teekening met hetzelfde onderwerp, die echter als uitvoering vrij wat minder was. We denken hierbij aan de schets van Leonardo da Vinci uit de verz. Bonnat te Parijs : *Het ophangen van Baccio Bandini*, ten eerste omdat deze een gelijksoortig onderwerp behandelt, en vervolgens omdat zij eveneens als memorandum dienst moest doen.

De tamelijk talrijke teekeningen, die Rembrandt naar kunstwerken

[1] De nummers tusschen haakjes verwijzen naar den Catalogus der Tentoonstelling.

van anderen maakte, behooren tot deze zelfde categorie. Het zijn o. a. zijn bekende schets naar Rafaëls *Castiglione*, naar het *laatste Avondmaal* van Leonardo, naar een medalje van Genua, naar een Indisch beeldje in hout. Op de tentoonstelling bevond zich een copie naar een teekening van Vittore Carpaccio : *De Prediking van St Markus*, (Nr 368, verz. Hofstede de Groot), waarvan het origineel in de verzameling van den hertog van Devonshire, te Chatsworth, wordt bewaard.



REMBRANDT. Moeder en kind.
(Verz. van den Heer Pereire, Parijs).

Vermelden we hier tevens zijn talrijke copieën naar Oostersche miniaturen; den pakkendsten indruk krijgen we wel van den Groot-Mogol, tronend te midden van zijn neerhurkende rijks-grooten, welke zich in den Louvre bevindt. Op de tentoonstelling waren we in staat er verscheiden van te bestudeeren, die alle met buitengewone zorg zijn uitgevoerd ; Rembrandt heeft daarin zijn best gedaan om in een, door kleur opgehaalde, gewasschen teekening met héél fijne trekjes er in, den indruk van de miniatuur weer te geven (Nrs 386, 387, 428, 494). Waarschijnlijk heeft hij, vóór den verkoop van zijne verzamelingen, die miniaturen gecopieerd, om er een herinnering aan te behouden.

Tot eene tweede categorie behooren de eigenlijk gezegde studies. De tentoonstelling bood ons, behoorend tot de verzameling E. Wauters (Nr 419),



REMBRANDT : ZACHARIAS SCHRIJFT DEN NAAM VAN JOHANNES DEN DOOPER

Louvre, Parijs)

een blad studies naar vrouwenkapsels aan, waarop we denzelfden kop viermaal vinden herhaald. Het zijn gewoonlijk slechts probeersels, allerlei verschillende krabbels op één zelfde blad, veeleer als handoefening, dan met het oog op een bepaalde compositie bedoeld. Die schetsen kunnen met zijn etsen, zooals B. 55, vergeleken worden, die in denzelfden geest zijn opgevat. Noemen we dan verder nog het schetsblad in het bezit van den heer C. Fairfax Murray (Nr 42) en dat van den heer Walter Gay (Nr 416). Bovendien behooren hier dan nog een aantal koppen van mannen en vrouwen te worden vermeld, bijv. de vier schetsen uit de Verz. Bonnat (Nr 422).

Een derde groep kan er samengesteld worden uit die teekeningen, welke evenals een schilderij of een ets, een kunstwerk op zich zelf vormen. Dikwijls krijgt men den indruk dat de een of andere teekening niet met het oog op een latere compositie is gemaakt, omdat ze een volkomen afgerond geheel vormt. Dit is bijv. het geval met de prachtige compositie in den Louvre : *Zacharias, die den naam van Johannes den Dooper neerschrijft.* Samenstelling, uitvoering, opvatting, hebben alle hetzelfde toppunt van volmaaktheid bereikt, zoodat een geschilderde herhaling overbodig zou zijn geweest.

Onder deze groep kunnen eveneens verschillende naakt-studies worden gerangschikt, teekeningen met voorstellingen van dieren en bijna al de landschappen. Uit den inventaris van 1656, weten we dat Rembrandt in één boek al zijn naakt-studies had, in een ander al zijne dieren; twee, waarvan een in perkament gebonden, waren met landschappen naar de natuur gevuld. Bij deze groep behooren eveneens te worden ondergebracht de schoone reeks teekeningen, die Rembrandt maakte naar vrouwen, die pas bevallen waren of die hun kindje zoogden. De tentoonstelling bood er ons prachtige specimens van aan. De *Vrouw, die haar kind de borst geeft*, eigendom van den heer Pereire, behoort hier in de eerste plaats vermeld te worden. Noemen we dan verder de *Vrouw in een Bed met Baldakijn*, van Dr Hofstede de Groot, de studie naar een *jonge vrouw*, die met een kind in de armen de trap afkomt, en waarvan de beweging zoo juist is waargenomen, (Verz. Fairfax Murray), en uit dezelfde collectie een andere *Jonge Vrouw*, die in slaap is gevallen met het hoofd op 't kussen (Nrs 405, 399, 400, 415). Het is waarschijnlijk dat die studies naar vrouwen en kinderen eveneens door Rembrandt in een apart boek of portefeuille werden bewaard. De inventaris der successie van Rembrandt's vriend Jan van de Cappelle, die van 1680 dateert, vermeldt een portefeuille met 135 teekeningen van Renbrandt, die alle het Leven van de Vrouw behandelen. Dezelfde inventaris vermeldt nog :

6. Een portfolio daerin 56 tekeningen van Rembrandt, historyen.

7. Een dito daerin syn 89 tekeningen van Rembrandt, landschappen.
13. Een dito daerin 188 schetsen, lantschappen, van Rembrandt.

Wat de tentoongestelde landschappen betreft, deze waren alle even



REMBRANDT. Landschap.
(Verz. van den Heer Walter Gay).

bewonderenswaardig. Dank zij zijn machtige synthese, schept hij met drie of vier details telkens een zóo volledig, volkomen en wélingericht geheel, dat ze ons als een rekenkunstige formule in 't geheugen blijven hangen. Zeker « naar de natuur » zijn ze gemaakt, maar op welk een wijze! De veelzijdigheid der natuur is als gezeefd door zijn kunstenaarsvisie, waarbij hij alles verwerpt wat niet tot haar innig wezen behoort. Alleen de Japanners in hun houtsneden en Whistler in zijn steendrukken hebben, bij gelijke soberheid van middelen, een gelijksoortig effekt bereikt. Evenals dezen, weet Rembrandt het meest te treffen door wat hij niet heeft voorgesteld en zijn ontwerp heeft bovendien 't voordeel van nooit ledig noch fragmentarisch te zijn. En dan is het de geest van Rembrandt, en zijn eigen, zoo heel persoonlijk gevoel, die ons vóor alles bekoren. De daken van zijn huisjes, de bewegende bladeren, het kronkelend wielslag, 't spreekt ons alles van den Meester. 't Zij hij panorama's voor ons ontrolt, waar provinciën door tallooze riviermonden schijnen doorsneden te worden, 't zij hij een van die schetsen krabbelt, die zoo indrukwekkend in hun eenvoud zijn — maar waar soms een ophaalbrug de

allure kan hebben van een triomfboog — altijd wordt men van meet aan door bewondering getroffen voor den kunstenaar, die de dingen zoo hoog vermocht te zien en die ze op zoo eenvoudige en tegelijk diepe wijze heeft begrepen.



REMBRANDT: Naaktstudie.
(Verz. Dr. Hofstede de Groot, den Haag).

Wat zijn naaktstudies betreft, door hun forsche plastiek zoo verrassend, ze bezitten hetzelfde karakter van voltooide composities, hoewel Rembrandt er enkele van in ets heeft gebracht. Noemen we, onder de zes specimens ervan, die op de tentoonstelling waren : *De zittende vrouw*, uit de verzameling Heseltine, afschuwelijk leelijk, dat is waar, — maar hoe menschelijk-levend en in wie Dr. W. Valentiner, en ik geloof terecht, Geertje Dirx, de trompetterswedüwe en Rembrandt's huishoudster, heeft herkend ; vervolgens de prachtige *Zittende vrouw*, naar links gewend, bij Hofstede de Groot, stout van houding en breed behandeld, die in 1661

voor de laatste ets van den meester werd gebruikt. (nrs 443 en 444).

Een tiental teekeningen vertegenwoordigden Rembrandt als dierenschilder. Naast de *Dromedarissen* van Fairfax Murray, bewonderden we vooral de



REMBRANDT : Naaktstudie.
Louvre. Parijs).

Drie Varkens uit de verzameling Bonnat, (nrs 447, 448, 449). De Leeuw was het geliefkoosde dier van Rembrandt. Hoe dikwijls heeft hij den woesten pels en den geweldigen kop geteekend! Noemen we den majestueuzen dierenkoning van Baron Edmond de Rothschild en dat vreedzamer beest, dat met zijn zwaren poot een vlieg van zijn neus schijnt te jagen. (Hofstede de Groot, nrs 452 en 453). Verder dan nog teekeningen als die van den Louvre: De *Opstandige Profeet door een Leeuw gedood* en *Daniel in den Leeuwenkuil* (nr 329, Hofstede de Groot).

Onder dezelfde rubriek zou dan wellicht kunnen worden gerangschikt die serie naar het leven geteekende vrouwen, die wat uitvoering en opvatting betreft, veel op de vorige lijken. De *Bij een venster gezeten vrouw* van Dr. Hofstede de Groot en de *Slapende vrouw* van Fairfax Murray (nrs 396 en 397) zijn in opvatting hieraan bijna geheel gelijk. Denzelfden indruk krijgen we bij die twee prachtige teekeningen van Heseltine: een *Staande vrouw*, in profiel, die met den elleboog op een ven-

sterbank leunt en de *Ten halven lijve geziene vrouw* voor een open venster, (nrs 102 en 103); studiën als de *Lezende jonge Man* in den Louvre, behooren hier mede te worden vermeld.



REMBRANDT: Studie van een Leeuw.
(Verz. van Dr. Hofstede de Groot, den Haag).

Een laatste en wel de meest leerzame categorie, zou dan kunnen omvatten de voorstudiën voor schilderijen en etsen.

De tentoonstelling bracht ons het Portret van den predikant Cornelis Claesz Anslo, genaamteekend en van 1640 gedateerd (Nr 285), een studie voor het stuk in het Museum te Berlijn van 1641. Het is wel de moeite waard om met deze zeer verzorgde teekening de rood-krijtschets voor dezen zelfden predikant te vergelijken, die zich in Britisch Museum bevindt, en die veel frisscher is dan de ets, waar Rembrandt haar voor gebruikt heeft.

Hoe verder de eind-compositie zich verwijdert van de voorstudie, hoe meer deze waarde verkrijgen zal uit een oogpunt van psychologie. We kunnen dan nagaan welke overwegingen den kunstenaar tot wijziging zijner eerste opvatting bewogen hebben. Noemen we hiertoe in de eerste plaats de ontroerende teekening in het bezit van den heer Truffier (No 351): *Christus verschijnt aan Maria-Magdalena*, die wanneer men ze met de sublieme Verschijning in het museum te Brunswijk van 1651 vergelijkt, gansch een geestesarbeid openbaart. De teekening in het Museum te Stockholm, die dikwijls

voor een voorstudie van hetzelfde stuk gehouden wordt, schijnt maar van twijfelachtige echtheid te wezen, vooral wanneer we ze vergelijken bij die in 't bezit van den heer Truffier. Een andere *Verschijning* bij Dr. Hofstede de Groot, (N° 363) staat in verband met het schilderij van 1638 in Buckingham Palace.



REMBRANDT : Jongen met muts.
(Verzameling van den Heer H. Vever).

Vestigen we dan verder nog de aandacht op de kleine teekening bij Heseltine (N° 353) die nauw samengaat met de aangrijpende ets : *Christus in den Olijvenhof* en de groote compositie van de *Ecole des Beaux-Arts*, de *Verloochening van Petrus*, waarvan het rechtergedeelte zeer sterk aan het schilderij te St Petersburg van ongeveer 1656 herinnert.

Het is tevens belangrijk om den *Jongen Man* bij den heer Henri Vever (n° 378), vroeger in de verzameling Esdaile, te vergelijken met een klein stukje uit Rembrandt's werkplaats, dat zich in het Museum te Antwerpen bevindt. Hier staan we voor hetzelfde model, dat op dezelfde manier gekleed is. We vinden dien knaap tevens weer in den *Barmhartigen Samaritaan* in den Louvre, waar hij, op zijn teenen staand, over den rug van een paard kijkt. Men verwarre hem echter niet

met den jongen Titus, waarmee hij slechts een vage gelijkenis vertoont.

Deze tamelijk vluchtige rangschikking, die we hier hebben beproefd, drong zich als van zelf op, tegenover het aantal en de verscheidenheid der teekeningen. Het is onvermijdelijk, dat de omgrenzingen der categorieën betrekkelijk vaag zijn. Rembrandt zelf gaf trouwens het eerste voorbeeld van een klasseering. Uit zijn inventaris weten we dat hij zijn teekeningen volgens hun onderwerp en enkele volgens hun verdiensten gerangschikt had; Rembrandt's beste schetsen waren te vinden in een in zwart leer gebonden boek.



REMBRANDT'S WERKPLAATS: Jongen.
(Museum, Antwerpen).

Een klasseering in chronologische volgorde, is een schoon ideaal, waarvan we echter op heden nog ver verwijderd blijven. De gedateerde teekeningen vormen een nietige minderheid, vergeleken bij de reeks data op etsen en schilderijen; al de jaartallen moeten dus bij benadering berekend worden.

Men geeft er zich bijv. gemakkelijk rekenschap van, dat het kleine *Winterlandschapje* van Dr. Hofstede de Groot (nº 474), in verband behoort te worden gebracht met het *Bruggetje van Six* en *den Winter* in het Museum te Kassel, en dus van 1645-46 moet zijn, hoewel men dezen datum toch niet onvoorwaardelijk zou mogen aanvaarden. Het *Gezicht in Vogelvlucht* uit dezelfde verzameling (Nº 475) staat veeleer met de ets van 1651 in verband. (B. 234).

Naast de chronologische kwestie, staan we in de allereerste plaats tegenover het tamelijk hachelijk vraagstuk der echtheid en het veel belangrijker punt van de verklaring van het onderwerp.

Verscheidene teekeningen schijnen geen volstrekte waarborg voor echtheid op te leveren, maar we zullen ons hier van verdere bespreking dien aangaande onthouden. Tegenover de groote moeilijkheden, die zich voordoen, gaat men een groote terughouding voelen en neemt liefst een afwachtende houding aan. Er zijn prachtige teekeningen onder, maar mogen we ze wel alle aan den meester toeschrijven? En is het daartegenover wel noodzakelijk om altijd een keus te doen, wanneer een teekening in dubbel bestaat? Een schets uit de Verzameling Fairfax Murray (N° 415) stelt tweemaal dezelfde jonge *Liggende Vrouw* voor. De Meester heeft haar zeker herhaald, omdat hij over de eerste lezing niet tevreden was. Wanneer we ons deze teekening door den een of anderen weinig gewetensvollen koopman in tweeën gesneden voorstellen, staan we tegenover twee schetsen, met hetzelfde onderwerp, waarvan de eene beter dan de andere is, maar die toch beide van Rembrandt zelf afkomstig zijn. Eén zelfde onderwerp vindt men vaak in twee zoo precies gelijke exemplaren voorhanden (dit is bijv. met den *Onbarmhartigen Dienaar* in den Louvre en de Albertina het geval), dat men zich noch voor de een, noch voor de ander kan uitspreken.



REMBRANDT Studie voor een Christus tusschen de Schriftgeleerden.
(Verz. van den Heer Léon Bonnat, Parijs).

De kwestie van de verklaring van het onderwerp is minder onvruchtbaar. Hiertoe behoort tegelijkertijd een zeker begrip der stenografische aanteekening van den meester en een volkomen kennis van den bijbel. En het is

REMBRANDT: HAGAR IN DE WOESTIJN (?)
(Prentencabinet, Bibl. Nationale, Parijs).



niet te verwonderen dat de overigens uitstekende catalogus van den heer F. Courboin, hier en daar heeft gefaald om den waren uitleg aan de onderwerpen te geven. Noemen we bijv. de geestige teekening, die als *Man en*



REMBRANDT : Pharao's dochters vinden den jongen Mozes.
(Verz. Dr. Hofstede de Groot, den Haag).

Vrouw in gesprek staat vermeld, maar die om den doorzichtigen sluier, welke het gelaat der vrouw bedekt, zonder eenigen twijfel, *Juda en Thamar* moet voorstellen (N° 436, Verz. Paul Mathey).

De mooie teekening, die door den heer H. Vever was ingezonden, toonde ons een te onverwacht onderwerp om niet te trachten den catalogus te verbeteren, die het als *Etude d'Homme* (N° 425) omschreven had. Een jonge soldenier is met het hoofd op de tafel in slaap gevallen, welke met de overblijfselen van een overvloedigen maaltijd is bedekt. Een juffer, achter hem geslopen, steelt onderwijl zijn zakken leeg. Het is een gelijksoortig onderwerp als door Jan Steen in het beroemde stukje in den Louvre behandeld is.

Eveneens valt 't te betreuren, dat de Catalogus de door Dr. Martin gevonden uitlegging niet overgenomen heeft van de groote roodkrijtschets, eigendom van den heer Leon Bonnat, en welke als *Scène de Sacrifice* stond

opgegeven (nº 437). Rembrandt heeft daarin, in vluchtige trekken, een stuk van Lastman, *Paulus en Barnabas te Lystra*, gecopieerd ; uit een opschrift van de hand van den meester zelf, blijkt dat er op het eerste plan een jong kind is te vinden.

Het is mogelijk dat de teekening van Leon Bonnat (nº 393), de *Leidsche Student*, die veel op den jongen Titus lijkt, met een muts met franje op 't hoofd, een boek onder den arm en als verdronken in een langen, ruimen kamerjapon, als model heeft moeten dienen voor een *Jezus onder de schriftgeleerden*.

Besluiten we eindelijk deze enkele opmerkingen met die geheimzinnige *Zittende Vrouw* uit het *Cabinet des Estampes* (nº 394), een buitengewoon indrukwekkende schepping. Wie zou die onbekende zijn, met die droevige, wanhopige oogen, met holle, bleeke wangen, wier geheele houding verslagenheid is? De lange, op haar schouders neervallende sluier, verleent haar iets zigeuner-achtigs. Haar oogen staren in 't leege. De grond, waarop ze zit, is schaars met dorre kruiden bewassen.

Zou het niet Hagar de Egyptische zijn, in de woestijn verdwaald en die, uitgeput van vermoeienis en dorst, afzijds is gaan zitten, onbeweeglijk, op een boogschots-afstand, om het kind Ismaël niet te zien sterven?

Nadat we dan lang zoo teekening na teekening hebben genoten, blijven we gaarne een wijle stilstaan voor het beroemde *Zelfportret* ten voeten uit, tentoongesteld door den heer P. Heseltine (Nr 283), om den schepper zelven van al die wonderen nog eens te betrachten. Van de tallooze portretten, die hij naliet, is dit misschien het meest indrukwekkende. Gebezigd, in 1906, voor het affiche der Leidsche tentoonstelling, is de herinnering er aan als 't ware in ons geheugen gegraveerd. Tot op de helft levensgrootte gereproduceerd, deed deze simpele schets, in plaats van op zoo groote schaal de minste zwakheid te openbaren, de juistheid der verhoudingen, de zuivere techniek en de wélomschreven uitdrukking nog meer bewonderen. Slechts weinige teekenaars zouden een dergelijke proef kunnen doorstaan!

Welk een onuitputtelijk document is deze krachtig-eenvoudige opzet van zichzelf, die Rembrandt ons hier naliet! Stevig als een zeeman staat hij op zijn groote voeten geplant en met zijn doordringende oogen ziet hij ons onderzoekend aan. 't Is of hij met de handen op de heupen heen en weer staat te wiegen. Zijn werkpak van alle dagen, een geenszins elegante hoed, diep over de ooren getrokken, en een groven gordel, dat is zijn heele toilet. Het gezicht is glad geschoren, de trekken zijn sterk en scherp omlijnd, de kin, met dicht opéen geklemde lippen, is gekloofd ; de zware, vierkante kop staat stoer op het breede, kort gedrongen lijf.

Evenals in al de teekeningen rondom hem tentoongesteld, is het vooral

REMBRANDT : ZELFPORTRET.

(Verz. Heseltine, Londen).



de schepper, die hier vóór ons verschijnt, heel levenskrachtig en zeer geéquilibreerd, rijk, maar niet kwistziek. Wat een verschil hier met de vreugdevolle vruchtbaarheid van een Peter Paul Rubens! Rembrandt is de onrustige zoeker, die door zijn onderwerp wordt gekweld, die de uiterste spanning des geestes en een soms bijna pijnlijke toewijding kent. Alles trekt hem aan, alles is hem problema, alles vraagt een oplossing, die zijn eigendom is. Het is alsof de eenvoud zelf van sommige onderwerpen, die slechts weinig verschil in arrangement toelaten (Esther en Ahasverus, Abraham en Hagar, Christus en de Samaritaansche), hem hebben aangetrokken om er reeksen van steeds even volmaakte composities voor te ontwerpen. Of was 't misschien een daad van bevrijding, om zijn geweldigen kop van zware gedachtendrommen te ontlasten, dat hij al die schikkings- en verbindings-mogelijkheden, vastlei op 't papier?

Schijnbaar eenvoudig en toch vol raadselen, zóo verschijnt ons Rembrandt in de teekening van den heer Heseltine. 't Is of we op zijn gelaat den weerglans zien van de om hem heen tentoongestelde werken. 't Is of hij ons daar innerlijk uit staat te lachen, met die opperste kalmte van zijn houding en het ironische trekje om den dichtgeknepen mond. En dan denken we aan dien *Adam en Eva na den val*, bij Fairfax Murray (N° 288), een schets van ongeveer 1645, die door en door modern van opvatting en tintelend van geest is, waar Eva, als een betrapt en mokkend kind, op haar duim staat te zuigen, naast Adam, die geheel teneergeslagen, met zijn hoofd tusschen zijn handen ter aarde zit, terwijl Satan van achter den boom ze beiden uitsliept. De *Jupiter en Antiope*, bij Walter Gay (N° 370), met het watertandende satertje, dat op de schoone komt toetrippelen, is in denzelfden geest opgevat.

Maar het *Zelfportret* van den heer Heseltine, is ondanks de spotachtige houding van 't hoofd, in den grond toch heel ernstig, evenals de tijden waren (ongeveer 1655), waarin het waarschijnlijk uitgevoerd is. Rembrandt dompelde zich in die jaren in het verhaal van het Lijden van Christus, waarvan hij de verschillende stadiën weet weer te geven met een soort van sobere gruwzaamheid, als had hij zelf die Passie geleden. Twee sublieme teekeningen, bijna geheel aan elkaar gelijk, maar toch, met hoeveel fijne, kleine verschillen, onmerkbare, maar toch zoo véel beteekenende veranderingen, die hier en daar zijn aangebracht (Bonnat en Fairfax Murray): *Christus, door de soldaten bespot*, leggen getuigenis af voor de zedelijke hoogte van 's meesters opvatting en van zijn innig verstaan van de dramatische uitbeelding; Shakespeare's naam komt ons hierbij op de lippen.

De kunstenaar, die zulke gezichten zag en ze in zulke eenvoudige en aangrijpende vormen wist vast te houden, mocht met volmaakt recht zich zelf voorstellen in een houding, die oppervlakkigen hoogmoedig schijnen kan,

maar die enkel een zeer sterke zelfbewustheid uitdrukt. We voelen het hoe één hij is met zijn kunstenaarsovertuiging. Om hem heen worden wij zijn geheel eigen atmosfeer gewaar, die ondoordringbaar was voor de meesten zijner tijdgenooten. We zijn hier in tegenwoordigheid van een, die de schoonheid voor een groot deel in de gedachte zag en die door krachtige verbeteringen het mooie van een teekening aan de juiste uitdrukking m. a. w. aan de waarheid, opofferen kon.

De afbeelding, die deze kolos van zich zelf heeft gemaakt, is voor den nakomeling een ware les in heldenvereering. We herkennen den Rembrandt, die een zoeker bleek naar zielkundige waarheden, die als gedrenkt in 't stellige was en zich toch nooit zag verlaten door zijn koene verbeelding. We vinden hem er in, overal gelijkelijk sterk; 't zij hij een paar varkens bij een stal observeert, waarvan hij 't eigenaardig karakter uit doet komen, 't zij in presentie van een ouden, gevangen leeuw, van wien hij de rustige kracht onderstreept, 't zij nog, en dan geleid door zijn eigen verbeelding, in die landen van het Oosten, waar Abraham de bedroefde Hagar wegzendt met haar onbekommerd kind, of waar op den rand van Jacob's bron de oogen van Christus met langen blik de verwonderde Samaritaansche ondervragen.

Parijs, Juni. 1908. F. SCHMIDT-DEGENER.





OVER EENIGE LUIKSCHE KUNSTENAARS

(Vierde artikel) [1]

AUGUSTE DONNAY



IT is de eerste Luiksche schilder, die ooit getracht heeft om uiting te geven aan de ziel van het menschenras, dat verspreid woont aan de oevers, langs de zonnige hellingen, waar de Ourthe zich traagjes heenwindt als een hagedis, om de bosschen van pijnen en dennen, die in den winter, tegen een achtergrond van sneeuw, van een donker-gedempt, bijna zwart-blauw zijn, langs de hooge, strenge rotsen, waar de *nûtons* hun holen hebben, in de diepe ravijnen, die enkel door bovennatuurlijke wezens worden bewoond.

Maar vóór alles is 't van belang om na te gaan welke gebeurtenissen zijn roeping bepaald hebben en hoe hij een vorm van uitdrukking gevonden heeft voor zijn gevoel.

August Donnay is in 1862 te Luik geboren, als de zoon van een beeldhouwer-ornemanist, die in zijn vrijen tijd teekende en wel eens een paar akwarellen waschte. Zoo groeide het kind op in een omgeving van beelden en andere vormen van plastische kunst. Wellicht werd hij er door een geest van nabootsing, toe gebracht om met klei te knoeien en papier te bekladden, om net als vader te doen. Maar dat waren maar spelletjes voor een kwajongen. Verscheiden oude jaargangen van het *Magasin pittoresque*, spraken des te meer tot zijn jonge verbeelding, die vooral op het wonderbare en onbekende was belust en vormden, zooals hij zelf aanneemt, zijn ziel, want is het niet onmogelijk om de wisselwerking te bepalen van het bewuste en onbewuste leven in ons zelf?

In het *Magasin pittoresque*, nadat hij eerst lang de verluchte commentaren had bekeken, las hij gretig de uitgezochte bladzijden van de meesters der moderne letterkunde. Maar de letterkundige vertolking der natuur boezemde hem

[1] Zie *Onze Kunst*, Deel X, bl. 53 en 154; Deel XI, bl. 169.

toch nog grooter belang in, dan de graphische weergave er van had gedaan en aanvankelijk scheen hij zelf meer voor de letter- dan voor de schilderkunst aangelegd en alles wat hij om zich heen zag, bracht hij met de prachtige beschrijvingen van Chateaubriand, Lamartine en andere dichters in verband.

Aan dat goeie oude *Magasin pittoresque*, heeft hij altijd een vriendelijke herinnering bewaard en veel dingen die hij heden tegenkomt, wekken bij hem nog een echo aan dat lang geleden gelezene op.

Daarna bezocht hij de academie om de beginselen van het teekenen te leeren en ging tegelijk bij een schildersbaas in de leer.

Voor dat vak had hij niet meer smaak dan om 't even welk ander, maar het lag het meest binnen zijn bereik. In dien tijd had hij van kunst nog geen helder begrip en was ontbloot van alle eerzucht. Schildersknecht te worden, was het toppunt van zijn ambitie. En in zijn onmiddelijke omgeving was er geen om hem te leiden en voor te lichten. Dus dwaalde hij alleen door het leven heen, schijnbaar door een gril van het noodlot gedreven, maar zeker geleid door een instinkt, dat het lot der menschen regelt.

De vader van Armand Rassenfosse, die een huis wou laten opschilderen en decoreeren, had van Donnay gehoord, liet hem bij zich komen en stelde hem voor om het werk te verrichten. Hij liet hem vrij om het geheel naar zijn eigen zin te doen.

De jonge man opperde eenigen twijfel aangaande de mogelijkheid om een dergelijke onderneming tot een goed einde te voeren, maar zijn nieuwe meester, die een heél besliste en bazige man was, wou van geen tegenspraak hooren. Hij stelde Donnay geheel gerust, die het overigens heerlijk vond om zich aan zijn eigen verbeelding over te kunnen geven, in plaats van gangen te marmeren, vloeren te « kievitten » notenhout op eiken deuren na te bootsen of eikenhout op een « vuren » kast. Om de moeilijkheden, die op zijn weg lagen te overwinnen, won hij overal inlichtingen in, leerde te hooi te gras overal wat, bestudeerde het werk van anderen.

Hij trok zich zoo goed mogelijk uit den slag, en had nu toch al eenige ondervinding opgedaan, die persoonlijke ervaring, die meer waard is dan eenig onderwijs, omdat men ze nooit vergeet en ze het volle weten op den juisten prijs doet stellen. Daarna werd hij voor vast in de decoratie-ateliers van Berchmans aangenomen, « pour faire l'uni » zooals de Waalsche vakterm luidt. De goeie man, die zich moeite had gegeven om deze betrekking voor hem op te schommelen, had vergeten er bij te zeggen dat zijn beschermling ook nog wel wat anders kon. Misschien, wat niet onwaarschijnlijk is, wist hij 't ook niet.

En wellicht zou Auguste Donnay, die te bedeesd was om ander werk te vragen, zijn leven lang *l'uni* zijn blijven schilderen, als zijn baas hem niet eens bij zich had geroepen en tegen hem gezegd :

— Ze hebben me over je gesproken en ik weet dat er meer dan een gewone werkman in je steekt. Ik weet dat je thuis voor je zelf schildert en ze hebben



AUG. DONNAY : « Sur un sommet », (ets).

me gezegd dat je het huis van Rassenfosse hebt gedecoreerd. Waarom heb je me daar nooit iets van verteld? Breng me eens iets van je werk mee en dan zullen we zien wat er van je te maken is. » —

Nu moeten we eerst vertellen dat van af dien dag, Donnay de leergangen in de Academie voor schoone kunsten ging volgen; daar ontmoette hij de zoons van zijnen baas : Emiel Berchmans, die reeds blijk van grooten aanleg voor het schilderen had gegeven en Oscar Berchmans, die tegenwoordig te Luik een zeer geacht beeldhouwer is. Ze hadden hun vader over hun medeleerling gesproken.

Zondags klom Donnay op de groene hoogten, die hoog de stad omzoomen en trachtte den indruk dien hij kreeg van de natuur, in waterverf uit te drukken. Dat was zijn eerste kunst-verloving met zijn geboortegrond.

Hij liet dus zijn baas, zooals deze had verlangd, enkele van zijn studies kijken. Berchmans, vader, zag dadelijk dat de jonge man voor iets beters dan *l'uni* bestemd was en gebruikte hem voor ander werk. Nadat hij eerst gevels had « geklad », gemarmerd en lambriseeringen beschilderd had, borstelde Donnay nu uithangborden, plafonds en theater-decors. Op een goeien dag

werd er zelfs van hem verlangd dat hij paneelen *Genre Watteau* zou schilderen. De oude Carpay, wiens werk destijds op hoogen prijs werd gesteld, werd geraadpleegd en stond voor de goeie uitvoering der bestelling in. Hij hielp den leerling met goeden raad en lei wellicht ook zelf wel eens de hand aan 't een of 't ander herderstooneeltje.

Maar dat alles voerde August Donnay toch nog niet naar de kunst, die hij heden beoefent. Nadenken deed hij nog niet. Hij leefde maar voort, zonder eenige zorg voor den dag van morgen, als een wijze tevreden met zijn lot en ontdaan van alle eerzucht.

Toch bleef hij de avondleergangen der academie volgen, omdat hij nu eenmaal smaak voor 't schoone en behoefte aan ontwikkeling had en omdat hij daar jongelui van zijn leeftijd ontmoette, met wie hij graag omging. Hij was een wees, en zacht en liefhebbend van aard zocht hij wederkeerig naar een beetje liefde.

De bestuurder der academie, die dwars door de vele onhandigheden, onvolkomenheden en gebrek aan kennis bij zijn leerling een groote mate van eigen oorspronkelijkheid had ontdekt, noodigde hem uit om aan den wedstrijd deel te nemen. Dat was geen kleinigheid om den bedeesden jongen over te halen om mee te doen! Het ging om een beurs om de onkosten te dekken van een reis naar en een verblijf te Parijs. De leeraar maakte van zijn gezag gebruik en eindelijk was 't besluit van den leerling genomen.

Het onderwerp was ..... want men verzuime nooit om de stommiteiten van de onderwerpen der academische wedstrijden of de nog veel grooter stommigheid hunner pretensieuse titels openbaar te maken :.... *De smart van Penelope, bij het vertrek van Ulysses.* Wanneer zal men toch aan de jeugdige mededingers eens onderwerpen opgeven, die ze in den loop van hun korte, jonge leven, in hun omgeving, kunnen zijn tegengekomen, die eenigen indruk hebben kunnen nalaten op hun gevoel en op hun ziel en, in plaats van hun die soort van legendarische of historische blikslagerij op te dringen, die tot in 't oneindige alles uitpluist, zeeft en zift, en die enkel voert tot ruitjes trekken, pastiche en imitatie en de individualiteit terugdringt in plaats van ze uit te doen komen.

Eerst teekende Donnay, Penelope vlak van voren gezien en met 't hoofd gebogen. Maar die sakkersche Penelope wilde maar niet treurig zijn! Integendeel, ze scheen in een heel vroolijke stemming, als een vrouw, die zonder 't al te zeer te laten merken het een heerlijke opluchting vindt, om eens voor een poosje van de presentie van haar heer en meester te zijn verlost. Het hielp niet of de arme Donnay, keurig met het puntje van zijn penseel, trachtte om haar tot een gepaster houding te bewegen! ze stoorde er zich niet aan en voer voort met een opgewektheid te vertoonen, die hier volkomen misplaatst was.



AUG. DONNAY : Herfstavond.

De arme jongen vond 't vreeselijk, maar aangezien hij wijsgeerig was aangelegd, eindigde hij met zich maar in zijn lot te schikken.

— Ik zal de laatste uitkomen dacht hij — nu in vrede dan maar!

Maar omdat hij zich toch een beetje schaamde om met een Penelope aan komen die niet schreide, maar lachte, haalde hij maar liever de lap over zijn heele stuk!

De tijd voor de mededinging was bijna verstreken, toen hij, om den tijd te dooden, nog eens weer aan zijn schilderij begon en het gezicht in profiel ging schilderen. En dit keer zag zijn Penelope er inderdaad lamentabel uit!

Zóo lamentabel dat Donnay Nr 1 kreeg voor uitdrukking en compositie en hij den eersten prijs haalde, al had zijn stuk qua schildering maar de laatste plaats verdiend.

Dat fortuintje, dat voor hem uit de lucht was komen vallen, heeft hem zijn leven lang verbaasd!

En dank aan Penelope, kon Donnay, die om zoo te zeggen bijna nooit een voet buiten de stad had gehad, nu naar Parijs gaan.

Overbodig hier te zeggen dat hij van de eene verbazing in de andere viel... Niet dadelijk, want er wordt beweerd, hoewel dat een verhaal moet

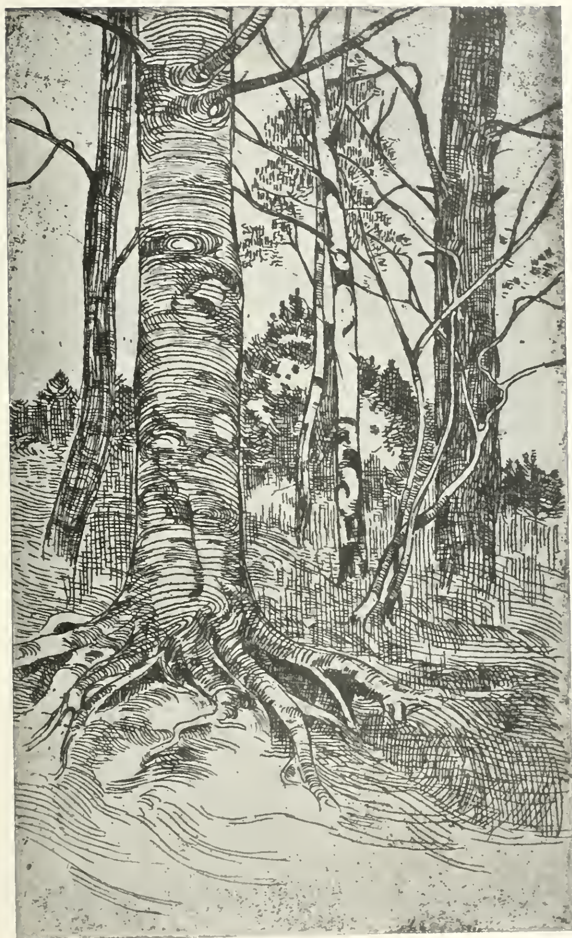
zijn, dat het verscheiden dagen duurde eer hij zich verder durfde wagen dan in de onmiddelijke nabijheid van zijn hotel !

Daar zag hij al wat een kunstenaar zien kan, en deed alles wat men hem verteld had dat hij moest doen. Zijn gansche tijd bracht hij in museums en tentoonstellingen door om te studeeren. Zijn herinneringsvermogen werd rijker aan vormen, maar het onbewuste werkte meer in hem voort dan het bewuste, omdat er nog altijd een groote verwarring heerschte in zijn geest. Hij snapte nog niet de gevoelszijde der kunst. Meesterwerken openbaarden zich aan hem nog maar alleen in de volmaaktheid van hun vormen en lijnen en hij wist geen onderscheid te maken hoegenaamd, tusschen de verschillende groote kunstperioden. En aangezien hij te bedeesd was om een anderen kunstenaar om uitlegging te vragen, die hem onmiddelijk op de hoogte zou hebben gebracht, moest het besef gaandeweg tot hem doordringen. En daar moet men niet om lachen, want er zijn verscheiden schilders, beeldhouwers, schrijvers, critici, bij wie het nimmer komt en als Auguste Donnay zich heden nog met genot den langzamen groei van zijn vorming herinnert, is dit alleen omdat hij er zoo volkomen de waarde van beseft. Er zijn groote kunstenaars die den goddelijken adem eerst hebben bespeurd, toen hun baard begon te grijzen !

Is het niet heel eigenaardig dat deze mensch, levend met een zoo heel eigen en overdreven gevoelig leven, er eerst zoo langzaam toe gekomen is en tusschen de zielen der meesters die hij zag en zijn eigen ziel de overeenkomst te ontdekken die hem in staat stelde om te onderscheiden wat er omging in hemzelf? Zijn gevoeligheid trok een sluier voor zijn oogen. Dat is omdat Auguste Donnay op zijn manier een primitief is, zooals we straks uit zijn werk zelf zullen aantoonen.

Maar laten we hem niet uit Parijs doen vertrekken, zonder een eind te maken aan dat verhaal, dat er loopt, als zou hij ten diepste ontmoedigd zijn geweest door den grooten schilder Alfred Stevens, voor wien men hem een paar woorden van aanbeveling had meegegeven en dien hij bezoeken ging; het is een betreurenswaardige gewoonte van onze critici om de heel kleine feiten in het leven van een artist onnatuurlijk uit te rekken en de kleine moeilijkheden die hij in den loop van zijn baan heeft ontmoet, als geweldige obstakels te beschouwen, door het nijdig lot tegen hem opgericht.

Als Donnay in 't eerst door Stevens een beetje buffelig werd ontvangen, kreeg hij daar later voldoenden uitleg over. De meester van het *Lievenheersbeestje* en zooveel andere kleine meesterstukjes, had dien dag net een inval van een paar kladschilders gehad, die in naam van « de Kunst » bij hem waren komen « pompen ». En nu was hij bang dat zijn nieuwe bezoeker ook een van dezulken was, daarom had hij hem gezegd dat 't maar beter was een lantaarnopsteker te worden of in oud roest te gaan doen. Doch een paar dagen



AUG. DONNAY : Beuken en berken, (ets).

later, toen hij gehoord had, waarom de jonge Luikenaar bij hem kwam, was hij even hartelijk, als hij bij hun eerste onderhoud lomp was geweest. En ver van teleurgesteld te zijn, bracht Auguste Donnay een uitstekenden indruk mee van de ontvangst die hem te beurt was gevallen.

Overigens laten alleen middelmatigen of beginners zich ontmoedigen. Niets en niemand houdt degenen, die inderdaad het heilig vuur in zich hebben terug. Donnay bezat dat toen al in even hooge mate als nu.

Hij kwam in Luik terug en ging weer aan 't werk door al 't andere heen, dat hij gedwongen was te verrichten, door de vele boeken die hij las, door vele verschillende andere neigingen hêen zocht hij zich zelf.

Omstreeks dien tijd werd er te Luik opgericht het letterkundig tijdschrift *la Wallonie*, dat eenige schrijvers aan de boorden van de Maas en enkele beginnende Fransche dichters vereenigde. Het was het tijdperk van een strijdvaardig symbolisme, dat later 't aanzijn zou geven aan een idealiste kunst. Er heerschte onder de jeugd van toen een heftige reactie tegen Zola's naturalisme. Niet tevreden met zich te scharen om Mallarmé, pretenteerden enkele nieuwelingen om nog verder te gaan dan de meester gedaan had. En er bestonden o. a., enkele barokke uitvindels als: symbolisch instrumentisme. Op kunstgebied zwoer men enkel bij Gustave Moreau, Burne Jones en de Engelsche prerafaeliten, Botticelli en de Italiaansche primitieven. Er heerschte een groote zucht naar weten onder de geesten, waarin een verwarring van ideeën en verwarring van genre was gemengd.

Men meende, niet zonder een schijn van rede, dat de kunsten niet onafhankelijk zijn van elkaar. Had Verlaine het niet in zijn *Art poétique*, dat een der hoofdwerken dezer school blijkt, gezegd :

> De la musique avant toute chose
> . . . .
> O la nuance seule fiance
> le rêve au rêve et la flûte au cor.

En net als de letterkunde verdween in de muziek, moest de schilder en andere plasticke kunsten opgeslorpt worden in de literatuur.

Het gevaar dezer theorieën voor jonge artisten, lag daarin dat ze verwaarloosden om de eerste beginselen van hun kunst te leeren, het A, B, C, van hun vak, om het vreemde met het mooie te verwarren en pretentieuse onwetenheid en grove onhandigheden te verheffen tot genie.

Donnay werd in 't eerst ook een beetje op dien weg meegesleept. Maar gelukkig bewaarden hem twee goede geesten : zijn kinderlijkheid en bescheidenheid. De symbolisten hadden hem niets van hun opgeblazenheid vermogen mee te deelen en hij voer voort met twijfelen aan zich zelf.

Omstreeks dien tijd werd hij door Armand Rassenfosse in kennis gebracht



AUG. DONNAY : Aankomst te Bethlehem.

met Félicien Rops. Donnay die eerst erg tegen de ontmoeting had opgezien, werd dadelijk allerprettigst ingenomen door de hartelijkheid van den meester. Hij was zoo vriendelijk tegen hem dat hij den moed vond om hem een paar dagen later zijn teekeningen te laten zien. Rops keek den omslag aandachtig door. Met die zuiverheid van blik, die hem kenmerkte, lei hij dadelijk zijn vinger op de gebreken er in en loste ongeveer in deze bewoordingen de questie van de letterkundige schildering op :

— Vous voulez symboliser des idées ? Libre à vous. Le domaine d'un art est illimité. Mais, plus vous prétendez apporter d'intellectualité à votre œuvre, plus vous serez tenu d'en rendre l'exécution parfaite. L'idée passe. Quand elle sera devenu banale et n'intéressera plus personne, il faut que le tableau lui survive par la beauté de ses formes, par sa valeur intrinsèque d'œuvre plastique. Ce ne sont pas vos sujets que je critique, c'est votre façon de les rendre. —

Daarin is inderdaad alles gelegen en Rops sprak als man van 't vak. Niemand heeft meer dan hij intellectualiteit in zijn werken gelegd en al zijn zijn literaire bijgedachten heden niet meer van hetzelfde belang, blijven toch zijn platen leven, met der goden eeuwige jeugd. Hun artistiek prestige weegt veel zwaarder dan al de tekstverklaringen die ze bevatten.

Auguste Donnay deed zijn voordeel met dezen opvoedkundigen wenk. En aangezien hij synthetisch is aangelegd, gaf hij zijn vroegere opvattingen niet op, maar droeg er zorg voor om zijn teekening meer te serreeren.

Puvis de Chavannes had een grooten indruk op hem gemaakt. En hij was heel in zijn schik toen hij werd belast met de versiering van de villa van den heer Lohest te Rivage, waar de Ourthe en de Amblève samen vloeien. Voor onderwerp koos hij het nijverheidswerk even als op een paneel, dat hij doopte : *la Fatalité pèse sur nous* en waarop hij twee sintelraapsters voorstelde, gebogen onder hun zware zakken.



AUG. DONNAY : « Mai, o mai ! Moment blanc de l'année ». (G. Rodenbach).

Toch geloof ik niet dat we hierin de meest karakteristieke zijde van Donnay's talent hebben te zoeken. Ik ben integendeel van 't gevoelen van den heer Charles Delchevalerie, die in 1901 in *Wallonia* gezegd heeft :

« Cette page éloquente et généreuse ne donne pas plus que le triptyque; *les Trois âges de la femme*, la note décisive de l'art décoratif de Donnay. La précision du réalisme est néfaste à notre artiste ; il ne sait se plier à ses strictes exigences, et c'est pourquoi il n'a pas obtenu jusqu'ici, dans le portrait, les définitifs succès que lui assurent les moins objectives de ses œuvres, celles où sa personnalité peut s'épancher sans obstacles. Les volets des *Trois âges* nous montrent, l'un, une fillette promenant dans un pré de mai, une fleurette au doigts, son inconscience amusée ; le second, une jeune fille adossée à un tronc d'arbre que nimbe le couchant, et perdue dans son amoureuse mélancolie ; le troisième, une mère allaitant son enfant au bord d'un chemin creux. Ce tableau est à coup sur intéressant, mais on sent dans le volet de la mère, que le peintre, opprimé sans doute par une préoccupation immédiate du détail, ne lui a pas conféré toute la maternelle grâce et l'intensité de sentiments que le sujet comporte. L'œuvre décorative de Donnay serait plutôt dans l'extériorisation ferme, délicate, harmonieuse, d'un fantôme mental, (*Herbaria*, *la Géologie*, *Une enfant des eaux qui passent*,



AUG. DONNAY : « La chevauchée de la Damoiselle Magtelt », (ets)
Illustratie voor « Sire Halewyn » van Ch. De Coster.

l'Homme aux poussières, les peintures murales pour l'Hôtel d'Angleterre, *Diane*, *l'Automne*) souvent complétée par une interprétation toute personnelle et infiniment savoureuse du paysage ».

Het realisme *als* réalisme, heeft geen bekoring voor Auguste Donnay, hij geeft de voorkeur aan poëzie en droomen. Men beweert zelfs dat hij dichter is en dat hij kleine proza-gedichtjes heeft geschreven, die uiterst teer zijn en fijn van gevoel. Wat hiervan zij, in zijn kunst blijft zijn inspiratie altijd poëtisch en wekt zelfs de herinnering op van Nicolas Defrecheux. Donnay

vertolkt in beelden wat de dichter in kleine verzen heeft uitgedrukt, die de hergeboorte hebben aangegeven der Waalsche poëzie.

Donnay heeft de definitieve uitgaaf der werken van Nicolas Defrecheux geïllustreerd en aan niemand was die taak beter toevertrouwd dan aan hem. De beroemde «*cramignon*» *L'avez-véiou passer*, beschrijft precies de vrouw of liever het ideale Waalsche jonge meisje, dat Donnay aanhoudend getracht heeft weer te geven op zijn doek. Het is hier een jonge man die spreekt en voor des lezers gemak zal ik het vertalen :

— Een zondag toen ik bloemen plukte in onzen beemd, zag ik een mooie jonkvrouw bij me stilstaan, ah, ah, ah, di hèm, l'avez véiou passer ? (zeg me : hebt ge haar zien voorbijgaan).

Ze had een huid blanker dan het veld-madeliefje en haar oogen waren blauwer dan de hemel in den zomer. Haar haren waren van de kleur van het korenveld en ze had de schoentjes kunnen aantrekken van een eerste kommuniekantje. Het gras was niet eens platgedrukt, waar ze overheen was gegaan.

— Ik ben verloren geloopen, zegt ze, help mij terug op den weg.

— Ik zal u vergezellen, zegt hij.

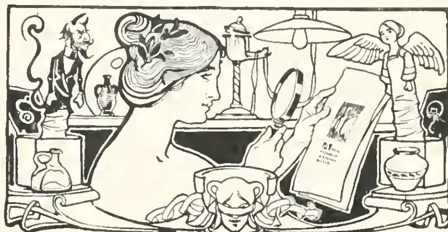
Hij geleidde haar tot aan den ingang der groote wouden. Daar bedankte ze hem en slankjes en vlugjes vervolgde ze haar weg. Er is geen ander slot, dan dat verdwijnen van de verschijning. Maar de jongeling zoekt de vluchtige overal, want sedert hij haar zag, weet hij wat minnen beteekent.

Zoo vervolgt Donnay desgelijks een ideale figuur, die zich vermengt met den bodem zelf van 't land van zijn geboorte. Deze ziel eigenlijk is 't alleen die hem inspireert. Zij is 't, die bij hem dezelfde functien vervult als het mysticisme en het geloof bij de Italiaansche, Fransche, Vlaamsche, en Waalsche primitieven. In haar stelt hij alleen belang en daarom passioneert hij zich niet voor de verscheidenheden in het type mensch, die het realisme hem zou kunnen bieden. Dit geeft wellicht aan zijn figuren een zekere gelijk- en eenvormigheid, alle eigen kijk op de dingen heeft haar keerzij, ze heeft haar gebreken en haar deugden, maar hier vergoedt ze haar gebreken door zulk een essentie van oorspronkelijkheid, dat we er niet langer aan denken om hem zijn gebrek aan verscheidenheid te verwijten.

Auguste Donnay heeft verscheiden schrijvers van Waalsche gevoelsuitdrukking geïllustreerd. De *Pommier enchanté*, van Alfred Lavachery, *Dit un page*, van Edmond Rassenfosse, *Jeux de cœur*, van Maurice des Ombiaux, la *Besace*, van Leon Donnay. Tevens verluchtte hij l'*Almanach des Poètes*, en maakt hij teekeningen voor den *Mercure de France*. Maar in *Wallonia* triomfeert hij. Hij heeft dit tijdschrift der volkstraditie met hoofdjes, beginletters en *culs de lampe* van een onvergelijkelijke bekoring gevuld. Men mag zonder

overdrijving beweren dat niemand zooals hij gevoel heeft gehad voor dingen van 't gezin, folklore en legende.

« Voyez » Charles Delchevalerie, « la marque de la revue, tout le passé des contes bleus revit en ce dessin d'une si rare saveur familière. « Ès l'Coulèye », sous le manteau orné d'un Cavelot de la cheminée, l'aïeule emmitouflée en son châle à franges, coiffée du *noret* à fleurs, a interrompu la *soquette* qu'elle prolongeait contre le haut dossier de son fauteuil. Requise par ses petits-enfants, une fillette blonde et joufflue, un espiègle *valet* aux cheveux en brosses, de leur narrer quelque légende pleine de merveilles et dont elle ignore elle-même l'origine, elle s'est exécutée, et voici qu'elle anime et tient pour véridique, la fable dont elle détaille les épisodes. Attentifs les mioches se pressent contre ses genoux, cependant que leur mère, sérieuse, les entourant de ses bras dans un geste d'inconsciente maternité, suit, elle aussi, le déroulement du conte qui la ravit jadis dans son enfance déjà lointaine, quand il tombait des lèvres d'une autre aïeule en allée. Un archaïsme exquis et sûr nuance cette petite scène : c'est le vieux chat, bête amicale et qui semble écouter comme ses maîtres, le *brocali* dans un coin de l'âtre, le *crasset* suspendu, qui verse sa fumeuse lueur sur l'intimité du décor. En quelques centimètres carrés, Donnay, avec une gravité si tendre qu'elle en est lancinante, a fait tenir toute la poésie de la tradition, il a matérialisé, pour ainsi dire, l'attrait de la fiction séduisant, à travers les générations, l'esprit même de la race. Pour peu qu'on ait le culte des choses anciennes, il est impossible de n'être pas ému par cette minuscule vignette ».



AUG. DONNAY : Ex-Libris.

En zie dan zijn *Spinster*, zijn *Herder* die zijn kudde op den hellenden afgang der heuvelen bewaakt. De *Stofman*, of, zooals men in andere streken zegt, de Zandman, die de kindertjes zand in de oogen strooit. Zie ook zijn terugkeer van 't *Hooien*, met de Hooiers en de Hooisters. Boven op de triomfkar zit parmantig een *bauchelle* met haar hark. Naast haar bekraait een haan in extase, de glorie van den ten einde spoedenden zomerdag.

En zie dan ook nog dien *Toovenaar*, die het zwarte kieken den hals omwringt.

Alles wat bij ons op 't land overbleef aan poëzie en wat hij bij mondelinge

overlevering op kon vangen, heeft Donnay weten uit te drukken in enkele trekken van allerniterste soberheid.

Men heeft gezegd dat schoonheid hoofdzakelijk in uitsparen bestaat. En dit is er het bewijs van! Rekening houdende met de typografische noodzakelijkheden, heeft Donnay enkel de hoofdlijnen geschetst en deze overweging heeft hem er toe geleid om de syntese te zoeken, om zich enkel bezig te houden met haar. Eenvoud en juistheid kenmerken elk zijner teere huiselijke tooneeltjes, die toch zoo edel en bevallig zijn, want nooit heeft de minste vulgariteit deze reine ziel aangeraakt, die in de buitengewone mate doortrokken is met den fijnen geest van het Waalsche ras.

't Is zelfs zoover gekomen dat zij die belangstellen in de dingen van 't verleden, de Waalsch-Luiksche folklore niet langer vermogen te scheiden van de grafische commentaren van Auguste Donnay. Hij heeft een genre geschapen, waarin hij onmiddelijk het meesterschap heeft bereikt. Wanneer er eens een kunst zal bloeien die haar wortels geheel geschoten heeft in den Waalschen grond, die geheel Waalsch is in gevoel en uitdrukking, zal, hieraan valt niet te twijfelen, Donnay er de vinder, de initiateur van zijn.

Tot nu toe, laten we hier vooral nadruk opleggen, heeft Donnay nog nooit een vrije manier of gelegenheid gehad om uitdrukking te geven aan zijn eigen concepties. Hij werkt hoofdzakelijk volgens toevallige bestellingen en de bestelling engt hem in en houdt hem terug. Maar dit laat hem vrijwel koud. Hij slaagt er toch in om er zijn geheelen droom in neer te leggen. Waren de omstandigheden anders geweest, hij zou, in plaats van de legende binnen enkele centimeters vierkant voor de versiering van een boek in te sluiten, ze in groote decoratieve paneelen, zooals zijn prachtige *Diana* verder hebben ontwikkeld. Moeten we dit betreuren? Hoegenaamd niet! We zijn er van overtuigd dat de kunstenaar nog niet 't hoogtepunt van zijn rijpheid bereikt heeft. Het fijne gevoel, dat hij heeft voor de toepassing der hulpmiddelen op het sujekt, het geheel zich toeëigenen van zijn bronnen, is niet een der minst interessante kanten van zijn persoonlijkheid. We mogen nog veel verwachten van den man, die van eenvoudig werkman, zich tot den rang van kunstenaar heeft verheven en die zijn kleinste als zijn groote werken met een hooger leven heeft bezield.

Auguste Donnay is ook een landschapschilder en heeft zich vooral aan de Ourthe, den wilden Ardenschen bergstroom gehecht. Hij heeft hem niet weergegeven in zijn details, ik bedoel dat hij om van de schilders dieventaal gebruik te maken, geen stukwerk heeft geleverd. En hieruit kan men, in aansluiting met het voorgaande, gemakkelijk afleiden, dat hij er veeleer de een of de andere dichterlijke synthese in zocht, de steeds wisselende, maar steeds getrouwe uitdrukking van een soort van mystieke liefde voor zijn moedergrond.



AUG DONNAY: Woudzoom, (ets).

Menschen die graag generaliseeren en een beetje chauvinistisch zijn aangelegd, hebben wel eens beweerd dat de Waal geen colorist is. Al heeft Luik tot heden nog geen schilders voortgebracht, mag men daaruit toch geen zoo absolute regel afleiden. Luik is een grijze stad, overdekt door den rook harer vele fabrieken, waar zelfs 't groen door 't kolenstof dof wordt gemaakt. De kunstenaars, die altijd achter de muren der oude stad opgesloten zitten, kunnen niet zonder valsch en uitdrukkingsloos te worden, in de zelfde tonen schilderen, als zij die hun ezel in de vette, weelderige vlakten van Vlaanderen

kunnen neèrzetten. Zoo is 't ook lang geweest met Auguste Donnay. Zijn kleur kwam ons een beetje conventioneel voor. Voor zijn losse doeken, die hij op zijn ezel had staan, had hij nog te veel den toon zijner muurschilderingen in 't hoofd. Sommige van zijn schilderijen leken op een stuk van een oud tapijt.

Zijn liefde voor de Ourthe heeft hem genoopt om zich aan de oevers van het riviertje te vestigen. Hij is uit Luik weggeloopen om te gaan wonen midden in de vrije natuur. En de natuur is een heel veeleischend liefje, dat zich enkel aan hem geeft, die niemand buiten haar bemint.

Sedert Donnay alle verschillende schakeeringen opmerkt van het uur, van de verscheidenheid der dagen, maanden en seizoenen, heeft hij zich ontdaan van die gelijkvormigheid, waartoe een glanslooze atmosfeer hem noopte. Zijn stukken werden verrijkt door een verscheidenheid en een trilling van licht, die ze vroeger nooit hadden bezeten.

En wie zou zich hierover kunnen verwonderen ?

Er heeft nooit een echt groot landschapschilder bestaan, die niet buiten op het land gewoond heeft. Anderen die getracht hebben om de natuur weer te geven van uit hun atelier, na korte uitstapjes « naar den buiten » hebben nooit blijvend werk gemaakt. Men omvat niet met zulk een gemakkelijkheid de nog onbekende aspecten der waarneembare wereld.

Er leven bij ons maar weinig kunstenaars, die als Donnay een architecturaal gevoel voor het landschap hebben gehad. Daardoor ook behoort hij wel geheel tot zijn eigen land van bergen, rotsen en valleien, van dat ras, dat op den harden rotsgrond bouwde, met een bekoring zooals men die nergens meer vindt.

Op elk van 's meesters verschillende doeken, ademt men de atmosfeer van 't sprookje of de legende, elk zijner stukken heeft 't aantrekkelijke van een fabel. Perrault had er ons den weg getoond dien Klein Duimpje volgde. We zien het bosch, dat Roodkapje door moest toen ze den wolf ontmoette, we voelen er de nabijheid der wilde dieren, waarvan men bij het vuur vertelt.

In het sneeuw bedekte dal, waar de dennen staan als blauwzwarte vlekken, waar tegen het einde van den dag de daken zachtjes rooken, zien we St Jozef zelf, die naar den weg vraagt en de Heilige Maagd, die een oogenblik op zijn timmerkist is gaan zitten uitrusten. Een klein manneken in een zwarten mantel, wijst hem den weg naar Esneux en de hond, op zijn staartje gezeten, luistert aandachtig naar hun gesprek.

Het schijnt niet te gewaagd om te beweeren dat Donnay een geheel nieuw landschap geschapen heeft vol, tot hiertoe geheel onbekende ontroering.

Voor hen die in het technisch deel der kunst belang stellen, deelen we mee dat Donnay altijd met Raffaelli-krijt werkt. De aanblik van dit land met de wijde horizonten, verandert even vaak als die van de zee. Om die in al hun



AUG. DONNAY : Het Ourthedal te Méry.

bewegelijkheid, in hun altijd vervluchtigende grilligheid te grijpen, moet men er gelijk met de teekening toon in brengen en die teekening moet smetteloos zijn. Om zulke juist omlijnde vormen, in zulk een steeds bewegende en veranderende belichting weer te geven, kan er niets worden overgelaten dan het toeval. Elk trekje is van het hoogste gewicht. Door het Raffaelli-krijt is hij in staat om op 't gewenschte oogenblik, met de noodige snelheid te werken, om het beslissend moment in de vlucht te grijpen. De handen van den schilder der Ourthe, verrichten er wonderen mee.

Auguste Donnay is, zooals ik reeds zei, op zijn tijd ook dichter. Hij heeft, zonder daarom onfeilbare leerstellingen te willen verkondigen, dikwijls zijn eigen denkbeelden over Waalsche kunst gepubliceerd. Ze zijn als een commentaar op zijn eigen werk.

— « Het is een blauw land » zegt hij « mijn land, waar de oerkrachten zich als bevredigd openbaren, waar de vorming der aarde zichtbaar wordt, waar de verschillende lagen der zenkrechte, waterpaslijnige of grillig verdraaide rotsen, ons van de langzame, steeds veranderende vormingen van den bodem verhalen.

» Het menschenwezen schijnt verloren in dit landschap, het behoort er ook niet logisch bij : oneindig klein komt hij ons voor naast de getourmenteerde lijnen van de toppen der bergen en verdwijnt in de vallei.

» Patenier en Bles zijn onder de eersten geweest, die dit, evenals hij, zoo hebben begrepen. Zij hebben den eigenlijken aanblik van de aarde ontdekt en hun legendarische geologie is niets anders dan de bewonderenswaardige synthese van een peinzend en wel overdacht visioen.

» Ze hoorden de groote ziel van de aarde spreken, die het verspreidde leven der menschen omsluit.

. . . .

» De algemeene aanblik van het Walenland, zoo snel verschillend en spoedig veranderd, zoo wisselend in het spel van het licht, eigent zich niet voor de rust of de regelmaat van een enkele gedachte. »

Te Méry, tusschen Tilff en Esneux, heeft Donnay zich zijn woning gekozen. Als ge een kleinen, stevig gebouwden man tegenkomt, met een mooien Assyrischen baard, dien hij traag, met streelend gebaar, liefkoost, dat is hij. Zijn kastanjekleurige oogen zijn tegelijk droomerig en open als de hemel, die hij geschilderd heeft, een glimlachje vlot traag om zijn lippen. Een groote goedheid straalt van dat gezicht, dat door een hoog geloof verlicht wordt en door een uiterst verfijnde intelligentie bezield en in zijn hart draagt hij de schatten van de Wijzen uit het Oosten.

Hoewel hij reeds van af zijn eerste werk ons de maat zijner oorspronkelijkheid deed kennen, heeft hij zich toch slechts langzaam gevormd. Hij assimileert zich niet gemakkelijk. Eer het bij hem tot grafische uitdrukking komt, moet het denkbeeld eerst lang bij hem bewerkt — gekneed worden en rijpen. Zijn aard verlangt dat hij alles aanhoudend herscheppen zal, daarom heeft elke lijn bij Donnay de waarde van een gewetensopenbaring.

Uit hoofde hiervan mag ik bevestigen, wat ik hierboven heb gezegd, dat hij ons nog niet de volle mate heeft gegeven van een talent, dat ons in de toekomst nog belangrijker, nog meer beslissender werken belooft.

MAURICE DES OMBIAUX.





BERLAGE'S MEUBELS



OT een van de oudsten onzer jonge Ambachts- en Nijverheidskunst-beweging, tot een van de eerste en beste voorgangers, op dit gebied, die nog steeds met onverflauwde kracht voortwerkt en op den eenmaal ingeslagen weg met beslistheid voortgaat is de algemeen bekende architect H. P. Berlage. Een levensbeschrijving en historisch overzicht van het werk van Berlage zal ik in dit opstel niet trachten te geven. Dit zou een uitvoerig werk vragen. Daarbij zou niets achterwege mogen blijven, en zoowel van zijn leven, zijn studietijd, zijn werk van vroeger, en van het keerpunt in zijn kunstopvatting moeten verhaald worden, om een duidelijk beeld te verkrijgen van den tegenwoordigen arbeid van dezen kunstenaar.

Dan zou moeten verhaald worden van zijn reizen en zijn beschrijvingen daarvan, van zijn letterkundigen arbeid in verband met architectuur en gebruikskunst, waardoor zijn denkbeelden duidelijker nog in zijn werk op architecturaal en gebruikskunst gebied zouden uitkomen.

De toekomstige kroniekschrijver van dit rijke kunstenaarsleven, zal daarbij den gouden draad die door al dat velerlei werk heen loopt, duidelijk kunnen laten uitkomen, zonder zich eenig geweld te behoeven aan te doen. Dit leven te beschrijven zal zeer zeker een mooie, leerzame en voldoeningschenkende arbeid zijn, want het streven en bewegen van een kunstperiode zal daar van zelf in besloten liggen.

Toen Berlage zijn werken op historisch Renaissance gebied vaarwel zegde, en dit als een afgesloten periode van zijn leven achter zich liet, moet daar een geweldige worsteling aan vooraf zijn gegaan, waardoor de loutering kon plaats hebben, waarvan zijn werk na die Renaissance-periode getuigde.

Mochten in de aanvang van de nieuwe periode, nog af en toe enkele reminisensen aan bestaande stijlvormen zoo hier en daar in zijn werk zich vertoonen : meer en meer weet hij zich daarvan te zuiveren, en beslist zijn weg op eigen beenen vervolgen.

Bijna iedere eeuw heeft haar eigen vormenspraak gehad, dat moet ook



Afb. 1. — H. P. BERLAGE. Schrijfbureau in eikenhout met geelkoper beslag. Uitgevoerd door 't BINNENHUIS, te Amsterdam.

onze eeuw hebben. Deze stelling heeft als regel gediend, waardoor den weg werd aangegeven, waarop hij zich voort beweegt.

* * *

Uit het hierbij afgebeelde werk van meubelkunst, spreekt dat principe zeer duidelijk. Geen der afgebeelde meubels heeft reminisensen aan vroegere stijlvormen, en toch zien wij er den voortbouw in, op der eeuwen kultuur. Het zou dwaasheid zijn, te veronderstellen dat hij deze ontwerpen zóo had kunnen maken, zonder ernstige studie van de oude stijlvormen. Toegerust met grondige kennis van de kunstontwikkeling, zal 't pas mogelijk zijn, zonder gevaar voor stranding verder te gaan. Men zal daardoor leeren wat wel gedaan, en wat vermeden moet worden. Wat van blijvende waarde is, en wat slechts van voorbijgaande smaak, luim of mode is : wat persoonlijke uiting is, of wat tot het gemeenschappelijke behoort, wat mede zal werken tot de verkrijging van een eigen vormenspraak. Door de studie van de bestaande stijlvormen zal men zich kunnen toerusten met een helderen kritischen blik, en een duidelijk begrip, zoo noodig om zelf goede kunstwerken te kunnen maken.

Daardoor zal men zich leeren beheerschen, en spaarzaam zijn met het

tegelijk toepassen van gevonden vormen. « In der Beschränkung zeigt sich der Meister ». Berlage doet zich door die « Beschränkung » als de kunstenaar kennen. Nimmer zijn zijn meubels, noch is zijn architecturale arbeid, overladen. Spaarzaam weet hij als de rechte meester zijn motieven te beheerschen en daardoor juist rijk aan te wenden. De schrijfbureau (afb. 1), doet ook daardoor zoo voornaam aan. Er is niets te veel en niets te weinig aan. De hoofdvormen, uit de noodzakelijkheid van het gebruik geboren, zijn in schoone verhoudingen tot één harmonisch gehéel gebracht. Hoeveel mooier doet deze eenvoudige schuine opschuifbare klep aan in vergelijk met de vroeger algemeen gebruikelijke cylindervormige geplakeerde op een waaier ronddraaiende klep.

Hoe juist zijn de gesneden versieringen in overleg met den beeldhouwer Hack, op de paneelen en de leggers aangebracht. Hoe een voornaam meubel is het door de mooie verhoudingen van de afmetingen geworden, waaraan te werken een waar genot voor den bezitter moet zijn. Afbeelding 3 geeft van het snijwerk, dat zeer geslaagd mag heeten, een duidelijker beeld. Eenvoudig doch schoon is het ornament in overeenstemming met de geaardheid van het eikenhout gecomponeerd. Geen enkele verzwakking. Met eenvoudig min



Afb 2 — H P. BERLAGE.
Schrijfbureau (zie afb. 1) open. Uitgevoerd door 't BINNENHUIS, te Amsterdam.



Afb. 3. — H. P. BERLAGE. Amsterdam.
Deel van de schrijfbureau. Uitgevoerd door 'T BINNENHUIS, te Amsterdam.

diepe steek is door de bizondere inzet daarvan een mooie reliefwerking verkregen. Het paneel, is in volle waarde paneel gebleven, even als het raamhout, van zijn krachtige hoedanigheid blijft getuigen.

Het raamhout aan alle meubels van Berlage is steeds z. g. « koud vergaard ». Dat wil zeggen : de dorpels en stijlen staan rechthoekig op elkander, en zijn met pen en gat in elkander vergaard, terwijl dwars door de pen een opsluitnagel is gedreven. Hierdoor berust de verbinding dus niet alleen op de lijm, doch blijft ook na het vergaan daarvan het raamwerk stevig in elkander bevestigd.

Ten onrechte wordt in de kortelings verschenen catalogus van de meubelen in het Nederlandsche Museum voor Geschiedenis en Kunst te Amsterdam, door den opsteller van de inleiding, het verstek, d. w. z. een verbindingsnaad die van de dorpels en de stijlen diagonaal verloopt dus onder een hoek van 45°, voorgetrokken boven de eerste omschreven verbindingswijze.

Uitzetten en krimpen blijft hout bijna altijd doen, althans zoolang er zich op het hout nog geen isoleerende laag heeft vast gezet en de opperhuid van het hout verhard is. Bij het minste krimpen van het hout, trekt het verstek al licht open en maakt niet alleen een onaangenamen slordigen indruk, maar

Afb. I. H. P. BERLAGE.
HUISKAMER TE ENKHUIZEN, IN GROUW GEBEITST EIKENHOUT
BLAUW EN GROEN GESTREEPTE MOQUETTE BEKLEEDING
UITGEVOERD DOOR „'T BINNENHUIS" TE AMSTERDAM.



verzwakt bovendien in hooge mate de soliditeit van het raamwerk. Dat het verstek zoo veel fraaier staat, kan niet gezegd worden. In ieder geval geeft de « koud vergaarde » verbinding een veel krachtiger indruk en is ook inderdaad veel sterker.

Dat ik over de verbindingswijze, een wat uitgebreide technische beschouwing hield, zal men mij wel willen vergeven. Bij oplettende beschouwing zal men begrijpen dat juist dergelijke details veel tot het bizondere in het karakter van het meubel bijdragen. Deze en dergelijke technische factoren, spreken een zeer ernstig woord mede, bij de samenstelling van de ontwerpen des kunstenaars. Daardoor zal hij zijn vormen zóo moeten concipiëeren, dat ze aan de hand van die gestelde technische eischen uitvoer zijn. Makkelijker is het natuurlijk zich daar niet aan te storen en zich slechts aan de uiterlijke verschijning te houden, en de technische vragen over het hoofd te zien, en daarvoor den uitvoerder, den maker te laten zorgen. Is zulk een gebruikskunstenaar echter wel kunstenaar te noemen?

Juist door de inachtneming van de technische eigenschappen van de materialen, zullen verbindingen en vormen ontstaan; en de geheele compositie van het voorwerp een eigen uitgesproken karakter verkrijgen.

*
* *

De eikenhouten huiskamer van den Heer G. Tamson te Enkhuizen, zie afb. 1, waarvan de stoelen met een donker blauw met groene gestreepte moquette bekleed zijn, getuige dat met de door Berlage ontworpen meubels een intiem gezellig interieur te verkrijgen is.

Deze kamer draagt een besliste, en gelukkig doorgevoerde schoonheid. Merkwaardig is het dat de mooie perzische kleeden van een bekend schoonheidskarakter, zich zoo goed aansluiten. De goede eigenschappen van beide kunstuitingen verdragen zich en werken mede tot die eene schoonheidsaandoening waardoor wij ons in zulk een vertrek behagelijk gevoelen. De warme, bizonder mooie harmonische kleurengammas van deze karpetten, gelegd op een rustig fond doen heel wat aangenamer aan dan het kleed dat in de kamer van Mejuffrouw Hingst (zie afb. 5 en 6), de vloer dekt. Dit is een nagemaakt Perzisch kleed uit vroegere tijd van de Deventer-fabriek, wel is waar solied, in dit geval helaas te solied, fabrikaat, doch van een onaangename bonte kleuren factuur. Het is dan ook jammer dat dit tapijt die overigens zoo mooie in mahoniehout betimmerde kamer ontsiert. De wandbetimmeringen, de groote boekenkast en het buffet met liftkast aan de linkerkant, zijn naar ontwerpen van Berlage, evenzoo de gaskroon [1].

De profilen aan het raamhout van de betimmeringen en de kasten zijn

[1] De villa waarin deze kamer zich bevindt is door Berlage ontworpen.



Afb. 6. — H. P. BERLAGE.
Huiskamer te Amsterdam in donker gebeitst dof mahoniehout: links aan het buffet is een liftkast.
Uitgevoerd door « 't Binnenhuis », te Amsterdam.

op deze wijze aangebracht, vrij wat mooier en rationeeler dan de aangeschaafde of aangeplakte profilen zooals men dat zoo vaak aan meubels ziet. Met in achtname van de zooeven aangehaalde koudevergaring, is door het aanbrengen van deze profilen een buitengemeene distinktie rijke versiering

verkregen. Het mooie donkerkleurige mahoniehout ontvangt daardoor vele zacht-blauwe glimlichten die aan het geheel een innig intieme-gezellige



Afb. 7. — H. P. BERLAGE.
Ontvangkamer te Amsterdam, in donker gebeitst dof Mahoniehout. Donker blauwen trijpen bekleeding, Uitgevoerd door 'T BINNENHUIS, Amsterdam.

stemming geven, en aangename kleurwerking teweeg brengt. Een kleurwerking, waarvan door sommige binnenhuis-schilders zoo heerlijk verhaald kan worden, als op hun schilderijen die prachtige glanslichten op de donker kleurige meubels zijn aangebracht.

Het snijwerk van deze meubels is van bescheiden werking. Het steeds herhaalde motief op eenvoudige wijze in het hout gesneden, geeft net voldoelde verlevendiging, zonder al te groote aandacht te vragen, en daardoor te vermoeiën.

Als deze kamer gecompleteerd zal zijn en de nu nog aanwezig zijnde vreemde elementen eruit verdwenen, kan dit een mooi compleet kunstwerk van Berlage worden.

De derde afbeelding (zie afb. 7), van kamer in deze serie is die van een donker mahonie-ameublement in een oud koopmanshuis, aan de Prins Hendrikkade, van de familie Fentener van Vlissingen. De wanden zijn van een warm bruin behang voorzien, terwijl het tapijt en de stoelbekleedingen in hoofdtoon een groenachtig-blauw hebben.

Afb. 5. — H. P. BERLAGE.
HUISKAMER TE AMSTERDAM, IN DONKER GEBEITST DOF MAHONIEHOUT.
UITGEVOERD DOOR „'T BINNENHUIS" TE AMSTERDAM





KUNSTBERICHTEN

(VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN)

□ □ UIT ROTTERDAM □ □



OTTERDAMSCHE KUNSTKRING ☙ TENTOONSTELLING VAN HEDENDAAGSCHE HOLLANDSCHE SCHILDERKUNST ☙ (12 JULI-12 AUGUSTUS) ☙ Waarom deze tentoonstelling een ietwat duffen indruk op me maakte, is me zelf niet duidelijk. Want al is het waar, dat ze niet representatief was, dat dus sommiger werk niet domineerde, zooals het behoorde en relief en schakeering in het geheel bracht, — er waren aan den anderen kant belangrijke en fraaie dingen genoeg, om den beschouwer te boeien. Maar of de matheid van datgene juist, waarvan kracht moest uitgaan, zich als een onzichtbaar waas over alles verspreid had, een zeer helder beeld van onze hedendaagsche kunst gaf deze verzameling niet. Het bleef alles zoo'n beetje op een afstand en de waardeering kan dus ook niet anders dan koel en gereserveerd zijn. Enkele aanteekeningen mogen hier volgen.

Van Allebé een keurlijk, fraai-kleurig portretje; van Bauer een voortreffelijk, rijp *Vrouwenfiguurtje*, naast twee dingen in zijn gewone genre. Mevr. Bisschop-Robertson had een *Stilleven* met een flesch augurkjes, bijna in hetzelfde gamma als dat, wat zij onlangs op de expositie der Rotterdamsche Schilders had, maar van minder deftige kwaliteit. De *Avondstemming* van De Bock behoort tot zijn minderwaardig werk. Van Bosboom vier stuks. De kleine *Kerk te Trier* is wat bruin in de schaduwpartijen, maar schitterend-licht van achtergrond; de *Kerk te Delft* is voortreffelijk van stofuitdrukking.

Breitner. Wat er van hem aanwezig was bleef beneden zijn beteekenis. Het *Kanonschot* is het best; in het groote stuk *Kaaiwerkers* zijn mooie brokken, maar het geheel is niet hecht genoeg. Van Gabriël een *Polderlandschap*, hetzelfde sujet als in het Museum Boymans, maar veel blanker en zonniger moment; een *Sluisje*, dat eenigzins uit zijn gewone factuur valt; een fijne *Morgennevel* (1866), een klein schilderijtje, maar van een aantrekkelijke breedheid. Vincent van Gogh's Landschap (la *Charrette bleue*) onder den staalblauwen provençaalschen hemel is van een klare koninklijke wijdheid, die toch door weinigen geëvenaard wordt. Bij Hart Nibbrig blijft het procedé zich nog altijd te veel opdringen; de schaduwen zijn zijn zwakke zijde. Van Jozef Israëls een goed *Oud Vrouwtje* en een vroolijk, blank *Spelende kinderen*. Een *Wachtend Vrouwtje* daarentegen zoo groene-zeeperig en onbakken van kleur als ik nog zelden van hem gezien heb; van Isaäc drie goede fijne figuurstukjes, waarvan *Bois de Boulogne* het bekoorlijkst. Kamerlingh Onnes; het met kleuren volgepropte portret der opdrachtige bejaarde dame kan me niet behagen; beter is het blanke jongensportret.

Jaap Maris. Een *Stadsgezicht* met zeer discrete kleuren en *Badende Vrouwen*, waar in donker groen de matte naakten een eigenaardige charme hebben. Van Thijs een prachtige *Mannenkop*. Willem Maris is met vijf dingen vertegenwoordigd, waarvan het kleine *Drielsche Veer* het fijnst en zuiverst lijkt. De *Koeien in Morgennevel* zijn veel te

bont en blauw. Mauve was voortreffelijk te zien. Een zilverblanke *Moestuin* van de beste kwaliteit en een *Koehoedster* in het koren, beide een lust voor de oogen. Van Meiners een paar van zijn voortreffelijke Stillevens, van Albert Neuhuys een *Ziek Kind*, van David Oyens een *Stilleven*, dat maar matig is. Geo Poggenbeek met een *Koeienlandschap*, dat heel dicht bij Mauve staat, maar een nuance gefonceerder is. Tholen's *Schokkers op de Zuiderzee* is goed werk, maar niet overtuigend; *Broek in Waterland* van Toorop is rauw van kleur en zwak van stemming.

Verster. De *Rozen* zijn zeer deftig en schoon van kleur. De *Eieren in bakje* blijven het uithouden; in de *Tomaten* schreeuwt het rood toch wat. De *Doode Roek* is te vlak gehouden en niet sterk van stofuitdrukking. Van Voerman twee merkwaardige, conscientieuse schilderijen, die echter geen van beide geslaagd lijken. Van Weissenbruch diverse goede dingen: een stille *Poldervaart* met waterlelies onder loodzware buien, een tintelend *Korenveld* en een soberkleurig *Schuurinterieur*; Wiggers met een goed *Maanlandschap* en twee onberispelijke, maar zeer onverschillige *Stillevens*; Witsen met *Oude Huizen te Dordrecht*, een bekend maar steeds belangwekkend motief. De *Oost-Indische Kers* van De Zwart is voortreffelijk.

Overigens waren vertegenwoordigd Van Daalhoff, Haverman, Ed. Karsen, Mesdag, de Moor, Van der Valk, over wier werk niets bijzonders op te merken viel.



KUNSTHANDEL RECKERS — Eveneens werken van Hollandsche meesters, in wier gezelschap echter een Fantin-Latour geslopen was. Het is een allegaartje, loopende van vlijtig teekenmeesterwerk tot het superieure; over het algemeen echter ordentelijke middelmaat. Een enkele maal een kleine verrassing.

Van de ouderen vallen te vermelden: Gabriël (twee stuks), waarvan één met sterke blauw-en-witte lucht; Th. de Bock, *Weide van Oranje Nassau's Oord*, een oude kennis, dien ik met genoegen terug zag; Blommers, *Interieur*, in zijn even-geoutreerde teekening curieus naar Vincent zweemende. Een goede Albert Neuhuys; Toorop, Haverman, Jozef Israëls geven tot geen bijzondere opmerking aanleiding. Van Isaäc Israëls een pikant *Jodinnetje*; van Weissenbruch een *Interieur*, van voorname kleur; van Louis van Soest twee landschapjes, waarvan het kleine *Panorama* door zijn goed schuivende plans een groote wijdheid heeft. Van Jacob Maris valt een studietje *Groentenvrouw* op, met sterke, koele, aan de Franschen herinnerende kleuren. Niet geëxposeerd waren een uitstekende Willem Maris, *Koeien in Ochtendnevel*, het beste exemplaar van dat genre, dat me in lang onder de oogen is gekomen, blank en zuiver van kleur en zonder die hinderlijke kakelbonte vegen van ultramarijn en paars; een kleine, fijn-aanklinkende Mauve, zilvergrijs en zacht olijfgroen; een helder winderig landschapje van Weissenbruch, enz.

Onder de jongeren: Willy Sluiter, met een studietje, waarin juiste blanke kleuren; Albert Roelofs, *Vrouwenfiguurtje in het bosch*, van licht wat geschift; Willem Roelofs Jr., *Stilleven*, wat precieus van kleur; Van Wijngaardt, *Landschapje*, goed van stemming; Van Voorden, *Kinderen in het zand spelend*, niet zeer oorspronkelijk, maar fleurig en geestig gedaan; A. van Anrooy, *Brugsch Grachtje*, fijn-grijs van kleur, al kon de stof wat vaster; Jaap Gidding, groot *Stilleven* van klaprozen.



KUNSTHANDEL OLDENZEEL — Ten derden male: hedendaagsche Hollandsche schilders; de pejoratieve trappen van vergelijking. Er was hier het een en ander, dat beter achterwege gebleven ware. Van wat er dan overschoot, is niet zoo heel veel te zeggen. Ik teekende een stijve Akkeringa *Dagjesmenschen* aan, niet kwaad van kleur, maar zonder eenige beweeglijkheid. Verder een aardige aquarel van Allebé, *Bij den waarzegger*, met oppervlakkige maar zeer aangename kleuren, een goeden Apol (*Winter*) klein formaat, uit zijn vroegen tijd, met een fijnen rozigen ochtendhemel en gave kleuren tegen de sneeuw; een bescheiden, aangenaam schilderijtje. Twee niet-bijzondere

de Bocks, waartusschen een fraaie warme Poggenbeek met sappige groenen een goed figuur maakte. Jozef Israëls, *Visscher*, een krachtige karakterkop; een gedistingeerd aquarelletje van Voerman en een dito van Weissenbruch, twee fijne vluchtigheidjes, die voor de klonterige vervigheid van een paar onaangename buren schadeloos stelden. Van Piet Oyens de schoone *Smidse te Doorn* en *Stadsgezicht*, die men niet moede wordt telkens opnieuw te zien.



MUSEUM BOYMANS Sinds mijn vorige opgave zijn weer eenige nieuwe aanwinsten te vermelden. Op de expositie van Rotterdamsche schilders in den Kunstkring kochten eenige kunstvrienden het indertijd gemelde werkje van P. C. de Moor *Priesteres*, ten behoeve van het Museum. Jan Veth schilderde het portret van *Burgemeester 's Jacob*, dat door den aftredenden titularis aan het Museum werd aangeboden, gelijk de oud-officieren van het opgeheven regiment schutterij deden met het conterfeitsel van hun *Oud-kolonel Blankenheym*, geschilderd door Haverman; beide schilderijen zijn als specimina van onze hedendaagsche officiëele portretkunst voor de verzameling een belangrijke aanwinst.

Den 15en Juli l.l. legde de directeur, de Heer P. Haverkorn van Rijsewijk zijn ambt, dat hij zoovele jaren bekleed heeft, neer en schonk bij die gelegenheid aan het Museum zijn portret, geteekend door Jan Veth en uitstekend gereproduceerd door de firma Emrik en Binger.

Zijn opvolger, de heer F. Schmidt-Degener, den lezers van dit tijdschrift welbekend, heeft bij de aanvaarding van het directeurschap de collectie reeds terstond met twee belangrijke werken kunnen verrijken. In de prentenzaal prijkt thans een kleine teekening van Mantegna. *Mercurius met den Pegasus*, een studie voor des meesters schilderij *Parnassus*, in het Louvre; de gever is de Heer P. Cloix, maire van Montigny-sur-Loing. De Hollandsche zeventiend'eeuwsche verzameling is vermeerderd met een Brekelenkam (*Gebed voor den maaltijd*), een «Kleinmeister», die tot heden ontbrak. Drie personen, man, vrouw en zoon, zitten in een burgerkeuken biddend voor de gedekte tafel; het rood en zwavelgeel van het jak der vrouw, die in het hoogste licht gesteld is, steekt met stillen rijkdom af tegen den fijnen toon van den gewitten achterwand. Enkele accessoires, zooals een paar pannen van rood steengoed op den vloer zijn voortreffelijk geschilderd. Het geheel is van een moeilijk te omschrijven simpel-puriteinsche innigheid. Geschenk van den Heer Kleinberger te Parijs.

R. J.





BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

WILLEM LINNIG JUNIOR, PAR PAUL ANDRÉ, ILLUSTRÉ DE 32 PLANCHES EN PHOTOTYPIE, SUIVI DU CATALOGUE DE L'ŒUVRE COMPLET DE L'ARTISTE PAR BEN. LINNIG, ÉDITION DE LA BELGIQUE ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE, BRUXELLES, 1907

Dit is het deel dat aan Linnig gewijd is. Weldra is de beurt aan Leys. Zoo zullen de eer en *heel* de glorie van Antwerpen in de eeuw die vooraf ging, van de gevaren der vergetelheid worden gered!

Welk een boek ware er over Leys, welk een boek ware er over Linnig te schrijven! Deze is, wellicht nog meer dan de beroemde baron, in staat om én de kritiek én den man van letteren te boeien: We vinden er eeniger mate diens eigen, veelbewogen leven in weer, dat getourmenteerde in de uitdrukking, die de letterkunde bij voorkeur in het leven der schilders van vroeger bestudeert.

Wat den schilder zelf en de techniek van het vak betreft, vele onzer lezers zullen zich nog de wonderen herinneren, die in 1905 op de tentoonstelling van *Kunst van Heden* vereenigd zijn geweest, de heer Paul André heeft echter, en wellicht met rede, niet veel waarde aan deze zijde van het geval gehecht.

De uitstekende biografie, welke de schrijver ons hier mededeelt, de eerste en eenige die we bezitten, komt ons volkomen duidelijk en helder voor. Men voelt bovendien dat men zonder achtergedachten alle mogelijke vertrouwen in zijn werk stellen mag. En we gelooven dat dit de hoogste lof is, die men aan de levensbeschrijving van een gelijk levend kunstenaar, die eerst onlangs is gestorven, geven kan, bij wien het vooral gold om een duidelijke omlijning te geven, van zijn leven en zijn karakter in al zijn eigenaardigheid. Hoeveel kunstgeschiedschrijvers zouden niet juichen, indien ze eenige zekere en betrouwbare kroniek bezaten aangaande het tijdvak, waarin leefden Jan Mandijn, de oude Breughel, de meester van Mérode, gelijk in waarde van wat Paul André, Dumont-Wilden en anderen ons binnen de laatste jaren verteld hebben van *onze* Mandijns, van *onze* hedendaagsche Gerard Davids!

Paul André heeft de werkzaamheid van Linnig in drie tijdvakken verdeeld:

1° Stukken van een prachtige, maar heel realiste schildering, die Linnig vóor zijn vertrek uit Antwerpen uitvoerde: De *Aanspreker*, de *Dag na het Bruilofstfeest*, de *Beeldhouwerswerkplaats*, enz.

2° Die hij in Duitschland geschilderd heeft «où le rêve l'emporte sur le souci de la réalité formelle», als *de Zigeunersvrouw, de Waarzegster, de Luitspeler*, en vele andere.

3° Eindelijk de werken die hij sedert zijn terugkeer uit Weimar te Antwerpen heeft gemaakt. We onderscheiden in deze laatste vooral den invloed van de fransche XVIIIde eeuw, die hij in Duitschland zeer geëerd had gezien. Paul André voegt de uitwerking die een zekere lectuur op hem heeft gehad toe aan zijn uitleg over zekere werken, zooals de *Verzoeking van den H. Antonius, de Lombardier, de Kwartjesvinders*, enz. Dit werk en de daarop volgende catalogus, door Ben Linnig opgemaakt, zullen een betrouwbare bazis vormen voor alle volgende studieën over Willem Linnig, die vanaf heden niet meer onrechtvaardiglijk door het publiek zal worden dood gezwegen!

J. D. B.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Het Juni-nummer bevat een opstel van François-L. Bruel naar aanleiding der tentoonstelling van teekeningen en etsen van Rembrandt in de Bibliothèque Nationale te Parijs. De belangstelling voor Rembrandt's werk is ook in Frankrijk reeds van ouden datum. Reeds in de zeventiende eeuw werd het door enkele verzamelaars gezocht en onder hen, die in de achttiende eeuw voorliefde voor de kunst van den grooten meester toonden, behoorden o. a. Boucher en Coypel, die zelf etsen van Rembrandt bezaten. Dat in hun tijd deze etsen reeds zeldzaam begonnen te worden, bewijzen de volgende woorden door Bruel aangehaald uit een brief van een Fransch verzamelaar in 1761 : « Vous n'ignorez pas combien l'empressement que les curieux y ont mis depuis un certain nombre d'années a rendu ces estampes plus difficiles à trouver que jamais. Elles sont devenues très rares en Hollande; jugez de ce qu'elles sont ici. »

Het Juli-nummer bevat geen opstellen op Hollandsche of Vlaamsche kunst betrekkelijk.

ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST.

In de Juni-aflevering publiceert Fritz Saxl zijn vondst van nog onopgemerkte adaptaties van Lastman door Rembrandt. Een teekening voorstellend Juda en Thamar (vroeger in de verzameling Rudolf Kann) en een teekening van den verloren zoon te Weenen, beide van Rembrandt, vertoonen verwantschap met een teekening van Lastman, Juda en Thamar voorstellend, (in het Museum te Budapest).

George A. Simonson doet mededeeling van de ontdekking van een schilderijtje door den Hollandschen petit-maître Jan Olis, wiens werk zeldzaam is. Olis werd geboren in 1610 te Gorinchem en werkte te Dordrecht tusschen 1630 en 1645. Het thans ontdekte schilderijtje stelt een binnenhuis voor. Twee mansfiguren zitten aan een tafel te spelen, een derde staat toe te zien.

Van Joh. Cohen Gosschalk brengt deze aflevering een opstel over Vincent van Gogh, waarbij een tiental reprodukties naar diens teekeningen.

In de Juli-aflevering van dit tijdschrift schrijft J. O. Krönig over een portretje van Philip Van Kleef, Heer van Ravesteyn en Wynendaele, veldheer van Keizer Maximiliaan en later gouverneur van Genua.

Dit portretje, dat op de tentoonstelling van het Gulden Vlies, het vorige jaar te Brugge gehouden, te zien was, wordt door den schrijver aan Jan Mostaert toegeschreven. Het schilderijtje bevindt zich thans te Berlijn in het depôt van het Kaiser Friedrich-museum.

THE BURLINGTON MAGAZINE

Uit den inhoud van het Juni-nummer vermelden wij een voorloopig artikel — later te vervolgen en uit te werken — van Roger E. Fry over een tentoonstelling van verluchte handschriften in the Burlington Fine Arts Club te Londen. Daar waren werken uit velerlei scholen en landen bijeen, dateerend van de negende tot de zestiende eeuw.

Sir Martin Conway publiceert vier geteekende studie-bladen, voor eenige jaren te Londen als werk van Holbein verkocht. De vergelijking met figuren op Gerard David's bruiloft te Kana in het Louvre, doet den schrijver deze teekeningen aan den laatstgenoemden meester toeschrijven.

Louise M. Richter oppert de mogelijkheid van in een anonieme Annunciatie te Londen (gekatalogizeerd als Vlaamsche School) een herinnering te zien aan een verloren gegaan werk, een deel van een altaarstuk, van den meester van Flémalle. De beide andere vleugels, de donateur Henricus Werlis met Johannes de Dooper en Sinte Barbara lezend, zouden zich dan in het Prado bevinden.

W. H. J. Weale doet mededeeling van zijn nasporingen over den schilder Ambrogio Benzone, stammend uit Lombardije en werkzaam te Brugge in de 16e eeuw. Omtrent hem en zijn familie heeft de schrijver sinds 1875 dokumenten bijeengebracht.

Het Juli-nummer bevat geen opstellen over Nederlandsche kunst.

C. G.

Fig. 1. BEKRONING VAN DE HEILIGE MAAGD. (XVe EEUW).
(Sint Gummarus-kerk, te Lier).





DE BESCHILDERDE KERKRAMEN VAN LIER EN ANTWERPEN [1]

(XVde, XVIde EN XVIIde EEUW)



Het vak, uitgeoefend door Henry, den glasschilder van Filips van Bourgondië, Willem de Monnik, Scuermoken van Antwerpen en de onbekende meesters van Beauvais, Narbonne en Chartres, werd op even hoogen prijs geschat als het werk van Gesellekens, den miniaturist Jehan Drenx en van den geschiedschrijver Froissart. De vervaardiger van het oude kerkraam, hield zijn verblijf echter ver van het hof; hij kon niet als de verluchter en de meistreel zijn perkamenten oprollen, zijn calamen in een klein escritoorken schikken om zijn vorst op de jacht of zelfs op 't oorlogsveld te volgen. De op glas geschilderde voorstellingen konden niet dan met groote inspanning en lange, voorbereidende maatregelen saamgesteld worden, en tegenover de weinig loonende behandeling bleef de persoonlijkheid van den maker meer vaag verward en op den achtergrond. Bovendien kon de uitslag van een werk van in architecturale bogen gevatte glazen, slechts uit de verte bewonderd worden als een heerlijken doch op natuurlijke wijze ontstanen groei, die nergens aan menschelijke tusschenkomst deed denken. Indien een dergelijk werk om zijn wijze van uitdrukking en pracht van uitvoering al hoog werd geschat, werd de kunstenaar zelf toch waarschijnlijk maar enkel door zijn gildebroeders gehuldigd. Dichters, kroniekschrijvers, boekhouders noemden zelfs de namen der vervaardigers niet. Rekeningen van kapellen en kerken, hertogelijke hoven en paleizen, spreken wel van de glasramen, maar vermelden enkel hun bestemming of de gebeurtenis, waaraan ze de herinnering moesten levendig houden; ze geven zelfs maar zelden een vage aanduiding aangaande het voorgestelde onderwerp.

En niettegenstaande deze leemten, zou het vaststellen der identiteit van

(1) Het artikel, waarvan we heden het eerste gedeelte geven en de *Geschilderde glasramen in de L. Vr. te Antwerpen* (Augustus en September 1905) behelst de beschrijving van 56 oude glasramen, in de godsdienstige gebouwen te Antwerpen en te Lier. RED.

den glaskunstenaar wellicht een nog minder moeilijke taak zijn dan om op bevredigende wijs de op zich zelf staande schoonheid van elk dier vensters te ontleden. Want door een soort van bovenzinnelijke zelfgeleerdheid componeert, smeedt en politoert de hedendaagsche kritiek al wat het geheel der uit onderscheiden tijdperken bewaarde bescheiden ons heeft overgebracht. Onwillekeurig her- en vervormen wij in hooge mate de gevoelens en het doel der meesters van dien tijd! Deze toestand zou eerst veranderen met den dag toen de ambachtsman-kunstenaar een andere wijze van uitdrukking dan het werktuig bezat, sedert hij, of zijn historiografen ons vertrouwelijke mededeelingen aangaande zijn geheime werkwijze deden en de geleidelijke ontwikkeling van den man in zijn werk openbaarden.



Fig. 2. Fragment van de Bekroning van de H. Maagd.

Noch Vasari, noch Lampsonius, Vaernewyck of van Mander, hebben de vervaardigers dier prachtige glasramen uit de xv^e eeuw gekend, die men thans nog te Lier bewondert. — Albrecht Dürer kwam eerst tegen 1521 in de Nederlanden en ten opzichte der geschiedenis van die stukken moeten we ons dus bepalen tot den toestand, zooals we die in de bovenstaande beschouwingen hebben geschetst.

Overigens zijn de studies aangaande de in België bewaarde glasramen zeer zeldzaam. Indien ze al bestaan, behandelen ze dikwijls deze, 't zij schoone, 't zij eigenaardige, altijd in eenigerlei opzicht opmerkelijke stukken als doode werken, zij die als levende gedichten het stralende rijk van het schoone verlichten als levenlooze en koude dokumenten Het is tot dit levensgebied en de verschillende uitingen er van, dat ik mij bij mijn beschouwingen van de in deze bladzijden beschreven bepaald heb.

* * *

XVe Eeuw. — « De stadt van Liere is gheleghen op den kleynen water-
» vloedt Nethe / twee groote mylen van Antwerpen / ende bykants soo verre
» van Mechelen : zij is sterck van gheleghentheydt / maer noch meer door
» konste / verstant ende behendicheydt : ende voorwaer het is een fraeye ende
» lustighe stadt met seer goedt, beleeft ende wel bescheiden volck : ende dese
» stede wordt dagelyks grooter van huysen ende van ryckdom door middel

» van de stadt van Antwerpen, die haer volck ende profyt bybrengt ». (1)

Lier bezat een aantal bloeiende bedrijven, waarvan de leden, in gilden verbonden, sedert eeuwen aan vorsten en prelaten waren toegevoegd om hun kloosters, kerken en conventen met kunstwerken te versieren. Op een mijl afstands van de droefgeestige vlakten en dennebosschen van de Kempen, door schaduwrijke eikendreven omgeven, omsproeid door de rivier, die de Florentijnsche edelman ons noemt, had deze stad onder de veelbewogen regeering van den Stouten (2) haar kerk met nieuwe pracht bekleed. Sedert deze verbouwing zijn zeker in de ramen die zeldzaam kostbare en tot hiertoe bijna geheel onbekende schitterend schoone ruiten gezet, wier weerga, wat het stijlvolle der compositie en het bekoorlijke der teekening betreft, men in België vergeefs zal zoeken (3).



Fig. 3. — Fragment van de Bekroning van de H. Maagd.

De Bekroning van de Maagd (fig. 1), waarvan ik de groote eer heb, de eerste bespreker te zijn, behoort onder die doorschijnende grijsschilderingen der xve eeuw gerangschikt te worden (4). Aangenomen het gebrek aan kleur, die omstreeks dit tijdperk aan het glas niet meer dan een door vage, doffe tonen opgehoogde teekening overliet, — en bedenkende hoe destijds de hoedanigheid der teekening de trots van den glasschilder uitmaakte en dat ze juist haar kracht ontleende aan de afwezigheid en de zeldzaamheid der gekleurde tonen, zal onze bewondering voor een dergelijk werk bijna onbegrensd worden. Het middenpunt van een breede

(1) Beschryvinghe van alle de Nederlanden anderssins genoemt Neder-Duytslandt, door M. Lowys Guicciardini, edelman van Florencen. (Vertaling van Cornelium Kilianum, Amsterdam 1612).

(2) Volgens de, in de kerk bewaarde bescheiden en het Liersche archief, aangevangen in 1377 en niet in de xve eeuw, zooals van Graesen en Lom beweerd hebben.

(3) Men zal, gevoegd bij den naam van hun Begiftiger en zijn wapenteekens, de lijst der glasramen vinden, die de kerk van Lier versierd hebben of nog versieren, in het Deel der *Graf- en Gedenkschriften der Provincie Antwerpen*, dat aan gezegde stad gewijd is. In de minuten van den notaris Corn. de Bie, vindt men bovendien twee gekleurde penteekeningen, die de sedert verdwenen vensters voorstellen.

(4) Onder de eervolle vermeldingen van dit wonder, tellen we niet die van enkele schrijvers, welke in het geheel niet meer dan een dozijn regels beslaan. Zooals de heer Mast in zijn *Liersch Dagbericht* terecht heeft opgemerkt, werd dit werk, toen het naar het groote schip in het zij-transept waar het tegenwoordig hangt was overgebracht, enkel beter gestut.

aureool in velgen-vorm, getint met het van de Venetianen gecopieerde hemelsblauw, vormt tegelijk het glanspunt van dit goddelijk-schoone monument in kristal. Het is het uitdrukkingsvolle beeld der Lieve Vrouw, die zich in letterlijken zin omringt met de liefde van de drie figuren der Drieëenheid, Vader, Zoon, Heilige Geest en met die van Engelen, Heiligen en andere hemelsche boden. De Eeuwige met de driekroon, die den schepter houdt, de Christus, die het voorhoofd neerbuigt en zegent, zijn in een gebeeldhouwden koorstoel gezeten, die door het gevlamde, metaal omringde glas, als met een tapijt van smaragden bedekt schijnt. Deze beelden dragen een groote, goud beschilderde kroon, die in den vorm van een hairband met kostbare steenen en groote gebladerde bloemen geteekend is; ze staan alle op een voetstuk. De Maagd, de Vader en de Zoon, verschijnen ons, als zoovele stralende gedaanten, omringd door slangenlijnen van geglaasd metaal, die de illusie moeten geven van witte draperieën. Boven deze drie-groep is de zinnebeeldige houtduif in regelmatige omlijningen in lood gevat. Vlak van voren gezien ontplooit hij zijn krachtig geschachte wieken, tegen de schijf van het roode glas. Dit laatste is met golvende lijnen van zeer donkerkleurig bladwerk bedekt, dat op al de door de figuren en door het gouden gestoelte met de voornaamste personagiën der hemelsche hierarchie opengelaten vlakken bedekt is. Beneden de hoofdgroep, in aanbidding gebogen, twee engelen, die in hun vlucht den in zware plooien neervallenden mantel der Hemelkoningin op hun armen houden opgeheven.

Deze prachtige vensterroset, nog veel schooner dan de glorieuse Maagd van Enguerrand Charonton, is gevat tusschen de heerlijke emblemen der vier heiligen, lofzingend ter eere van de godheid, waaraan dit gedenkraam de herinnering bewaart. De adelaar is bescheiden van afmetingen, maar krachtig gemodelleerd in den vorm van de arenden der koperen lezenaars, — de engel wordt voorgesteld door een kleine figuur met witte tunica, die zijn deelname aan het tooneel uitdrukt, — de Leeuw en de Stier, twee zinnebeeldige figuren van den kopersmid, zijn met korte, gedrongen, zeer fijntjes op het glas gedétailleerde vleugelen voorzien ; aan hun voeten is de aarde in den conventioneelen vorm van enkele golvende lijnen voorgesteld. Het hoofd dezer wezens van allegorisch leven wordt, van boven afgesneden door een nimbus omgeven door een gelen verdiepten rand, die op zijn beurt door een looden draad wordt afgebakend ; elk dezer levende symbolen is van een banderol met den naam van den Evangelist, die hij verzinnebeelden moet, voorzien.

Het onderdeel van de *peplumi* der zwevende figuren is zooals de engelengewaden op de *Zeven Sacramenten* van Rogier van der Weyden, veelmaals in eenigszins gewrongen vouwen geplooid. Onder den druk der gulden gordels en de golvingen van den heupband, vallen de stoffen op ongeveer gelijke wijs

Fig. 4 — DE MAAGD MET VROUWELIJKE HEILIGEN (XVe EEUW).

(Sint Gummarus-kerk, te Lier).



als bij bovengenoemden meester neer. De handen, met de teere, ronde bevallige vingers, den langen, lenigen duim, evenals de vingers aan het uiteinde even aangedikt, zijn dezelfde als van de liggende figuur op het graf van Maria van Bourgondië. Evenals bij van der Weyden en den Meester van Flémalle, zijn de, als metaalachtige plooien der van Eycksche school, hier soepeler en eenigszins gewijzigd, zonder echter in het saamgestelde van de draperieën van Dirck Bouts te vervallen, van Dürer, van Van Cleef, noch de stijve hardheid, die we bij de stoffen van van der Goes opmerken. Bovendien valt de vacht der in lange lokken verdeelde haren, op dezelfde wijze als bij de figuren van eerstgenoemden meester neer en we kunnen die als uitgangspunt van vergelijking aanvaarden, zonder daarom te willen beweren dat zijn invloed bij de vorming van den glazenmaker van de *Bekroning* overwegend is geweest. Overigens is de heer Georges Hulin wel zoo goed geweest om mij op te doen merken, dat de St Jan, over wien we het zoo aanstonds zullen hebben, niet het gewone type, dat Rogier van der Weyden hem geeft, vertoont, dat hij wél van denzelfden tijd schijnt te zijn, maar meer volgens de oudste tradities geteekend en eindelijk dat de kleeding der Begiftigers voldoende is om het stuk onder de werken van het midden der xve eeuw te rangschikken.

Merken we verder op dat er tot heden geen enkele goed toegelichte toeschrijving werd voorgesteld aangaande kerkvensters in de Nederlanden, die omstreeks dit tijdstip zouden zijn ontstaan. Le Maistre d'Ainstaing [1] meende dat men de veertien glasramen van Doornik aan Lucas Adriaens geven mocht. (Volgens de rekeningen in de St Bricius-kerk, werden de kartons aan dezen meester betaald). Deze was een Antwerpenaar van wien ons geen ander werk bekend is). De schrijver der geschiedenis van de *Peinture sur verre en Belgique* [2], trachtte hun een Leuvensche afkomst toe te schrijven : het vaderschap van deze wonderen berustte, volgens hem, bij Dierick Stuerbout (sic !). De *Bekroning* te Lier, is van vroeger datum en schooner ook dan deze overigens terecht bewonderde vensterreeks. De onderlinge verdeeling der verschillende groepen der aanbiddenden, de opperste majesteit van het middelontwerp der *Incoronata* op glas, de rijkdom der omtrekken, de franke vrijmoedigheid der getrokken lijn en de zekerheid, waarmee de proportiën verdeeld zijn, overtreft, uit een oogpunt van stijl, al wat ons van Rogier zelf bekend is.

Uit al deze werken ter verheerlijking der door twee figuren gekroonde Maagd, straalt een zeer uitgesproken streven naar ernstigen stijl uit. In de xve eeuw duidde dit motief door de keus zelve het streven aan, zooniet naar oorspronkelijke scheppingen op harmonisch gebied, dan in ieder geval naar

(1) *Recherches sur l'histoire de l'architecture de la Cathédrale de Tournai*, 1832.

(2) Edm. Lévy, 1860.

een verlangen om op symetrische wijze te werk te gaan. Om nu uit een dergelijk onderwerp af te leiden dat het beschilderd kerkraam de hoogeschool is voor den stijl, zou wel wat ver zijn gezocht, maar elke figuur op zich zelf beschouwd,— die van de Madonna is reeds onvergelijkelijk van synthese in de uitdrukking, — zal men opmerken dat stijl de eerste voorwaarde is bij de glazenmakerskunst en dat men daarin ontelbare bronnen vindt voor proefondervindelijke studie. Op de wijde mantels, duiden de loodlijnen de er mee gelijkloopende plooien aan, die slechts één lange, golvende lijn aangeven, vanaf den lagen, wijkenden schouder, tot onder aan den nevelachtigen kring, die de Driëeenheid omgeeft. (Fig. 2). Enkele lange haarlokken, waarin het sterk aangetinte geel het Vlaamsche korenblond moet voorstellen, vallen wijduitgolvend omlaag. De met smalle, ronde geledingen lichtjes gevouwen handen, steken uit de met fijn goud omzoomde mouwen, waarop kleine teekeningen zijn gegraveerd. Het omgloriede en evenals bij van der Goes heel langwerpige hoofd van de Maagd, buigt zich onder de kroon, die door twee heiligen wordt opgeheven.

Deze figuren bezitten, behalve hun buitenste rand of *portraituur*, die over het geheele glas heenloopt en beter dan op eenig ander venster de randen der verschillende vakken onderling verbindt, een binnenverdeeling van smallere draden, die de richting der verschillende bewegingen en houdingen aangeven, de gladde vlakken van het glas zonder eentonigheid verdeelen door een enkele zuiver getrokken metalen draad, de richting der plooien aanduiden, die dikwijls zwakjes door een zwaarder schaduw *en frottis* worden ondersteund. De lijnenkronkelingen, die de gekreukte stoffen omgeven, zijn dus in elke draperie tot het eenvoudigst herleid. De fronsels in de engelen gewaden, als laatste overblijfselen van het Gothisch tijdvak, geven op de eêlste wijs, een kort overzicht van de verschillende plooi-aanbrenging op andere kunstwerken en deelen aan de figuren een zekere serafijnsche lenigheid mee.

De Begiftigers, die dit tooneel aanschouwen, zijn uitgesloten van den paradijsglans van dezen heiligen kring, die even als bij Dürer of bij het engelenkoor van Albert Cornelis te Brugge, door cirrus-wolken afgesloten is. Dit is vooral zichtbaar in de bewonderende gebaren der mannelijke figuren, die alle vroom de vingers vouwen : die 't dichtst bij de nevelbank ligt geknield, richt in zijn bewondering den hals ver naar voren en schijnt iets af te smeeken. De andere figuur, onder Johannes den Dooper, vertoont den prachtigen kop van een patriarch en draagt de insigniën van een geestelijke, met in de armen het goud omstraalde lam.

Tegenover deze heiligen, de Patrones van den zachten dood, in het kleed van het tijdvak (gordel en met goud gebrocheerde bandeletten en langs de slapen neervallende lokken), wordt voorgesteld door een dame van rang in



Fig. 5. — DE DRIEVULDIGHEID MET DE H. MAAGD EN STE CATHARINA. (XVe EEUW).
(Sint Gummarus-kerk, te Lier).

een eng aanliggend kleed, dat den vorm van de borst geheel afteekent, maar vanaf de heupen ruim-golvend neervalt. (Fig. 3). Zij houdt haar urenboek in de schoone handen; een zedige huive bedekt met een sluier in den vorm van kleine vleugeltjes, reikt bijna tot aan de wenkbrouwen van het jonge, regelmatige gezicht. Dit is het schoonste mij bekende, op glas geschilderde vrouwenkopje. De uiterste geledingen van den langen hals, zijn op de bevalligste en bescheidenste wijze gebogen en deelen er een onuitsprekelijk schoone uitdrukking aan mee. De ideale vorm der oogen, de omtrek van den aan het uiterste puntje, even opgewipten neus, de vorm van den kleinen zuiveren, in de eerste jeugd ontbloeiden mond, de geheele teekening der figuur, is in volkomen overeenstemming met die eene lijn, die op zoo uiterst teedere wijze, de kin met den hals verbindt.

Overigens, te oordeelen naar den stijl der draperiëen, de houding der figuren en der verhoudingen onderling, de dooreenslingering der lijnen; in 't kort, het heele begrip van stijl, is het de teekening zoowel van de

looddraden als van het penseel, die de meest opmerkenswaardige eigenschap van de *Bekroning der Maagd* vormen. Alle schoonheidselementen zijn hier aan den zuiveren omtrek ondergeschikt gemaakt. De perspektief van Dürer en Alberti, heeft eerst tegen het begin der xvie eeuw in het beschilderde raam zijn noodlottigen invloed doen gelden. Het eenig verkort, dat we opmerken in dit heerlijke glas, is het resultaat van een wél gemotiveerde conventie, die sedert Jan van Brugge in Vlaanderen bestond. De teekening bestaat hier, zooals we reeds opmerkten, uit een eenvoudige verdeeling van het glasveld in kleinere vakken, een grens die aan de verschillende vlakken door de weinig plaats innemende figuren wordt gesteld. De geschilderde of looden draad, heeft geen andere waarde dan de richting die ze aanduidt, de stof blijft onwezenlijk en is van elke gedachte aan zwaarte afgescheiden. Wat de kleur betreft, dienaangaande heb ik reeds doen opmerken dat de figuren wit zijn gehouden tegen een achtergrond van blauw, purper, rood of groen gevlamde ruiten.

De vensters, op zij van de bekroning, behelzen de figuren van heiligen tegen een blauwen, rooden of purperen grond. Die versieringen van open vakken in een muur zijn ontegenzeggelijk ouder dan die in het eerste raam; dit wordt trouwens voldoende door de wijze van voorstelling der figuren en den vorm van hun attributen aangeduid. Bovendien bewijst de teekening dat indien de kunstenaar bijna de tijdgenoot was van Jan van Eyck, hij toch uit deze openbaringsbron niets geput heeft. De muurschilderingen en beschilderde beelden, waarvan we in geschreven bescheiden de sporen vinden, moeten de modellen zijn geweest voor die reeks teekeningen van heiligenbeelden die in nissen werden geplaatst.

Het beeld dat het best den tand des tijds heeft weerstaan, is dat van de Maagd met twee vrouwelijke heiligen. (Fig. 4). Maria is gehuld in een week geplooide draperie, die gedeeltelijk het bolvormig kopje van het Jezuskind dekt, dat met een diadeem van miniem kleine afmetingen versierd is. Het zuivere ovaal van het gelaat der moeder, haar laag op de schouders neervallende haren, die enkel door een paar primitieve loodlijnen worden aangeduid en haar groote, straalvormige bloemenkroon, zijn even zoovele aanwijzingen, dat de veertiende eeuw eerst sedert enkele jaren geëindigd was. Die indruk wordt nog versterkt door het uitzicht van Catharina van Alexandrië, met haar marteltuig en den lijdenspalm. Naar de wijze der steeds nog moraliseerende Middeleeuwsche beeldsnijders, rust ze met de voeten op haar overwonnen vijand: Koning Maximinus Daïa, die haar had doen radbraken. Dezen laatste vinden wij verder voorgesteld in een eenkleurig glas-fragment, waarvan de analyse voor de ontleding dezer kerkvensters even nuttig zou zijn als die van haar techniek en haar teekening.

Fig. 6. — BESCHILDERD GLASRAAM MET DE HEILIGE BARBARA (XV[e] EEUW).

(Sint Gummarus-kerk, te Lier).



De Drievuldigheid, geflankeerd door de H. Maagd en de H. Catharina (fig. 5). In de vijf lancetten van een ander kerkevenster te Lier, vinden we enkele bijna uitgewischte beelden, die ongeveer in denzelfden tijd als de vorige, maar met minder bekwame hand geschilderd zijn. In het midden de Drievuldigheid, God de Vader, waarvan de kop, uitlossend tegen een kruisvormigen nimbus wel schoon moet zijn geweest, is gezeten op een gouden cubus en houdt het kruis met den *Grooten Martelaar* vast. De duif met den discus der vergeestelijking, fladdert tusschen den Vader en den Zoon. De Heiligen, de Maagd tegen een gouden grond en Catharina tegen den violetten gedamascieerden fonds, staan dit motief terzijde. (Het zijn de letterlijke copiëen derzelfde figuren die het zooeven genoemde open vak versieren). Achter het uiterste vensterkruis, houdend een gothiek crucifix, strekt een bisschop de hand uit naar een gezin, dat voor hem knielt. Boven de met veel overleg saamgestelde groep, ligt de man en vader te bidden, die wat zijn houding betreft en de kleur van zijn purperen kleed, veel op den Begiftiger van het *Kerkevenster met de beide St Jannen* in de Antwerpsche Cathedraal gelijkt. De moeder met haar vier kinderen, zijn op bevallige wijze gegroepeerd en in één haal, zonder kleuren, geteekend; onder de schare der aanbidders, vormen zij de hoofdgroep. Voorgesteld door zijn beschermheilige en uitlossend tegen een blauw fond, werpt in de laatste lancet een jongeling, schoon als in een legende, zich knielend in aanbidding neer. Een kleine purperen fez, lokken als van een Sanzio en een gewaad van Tyreensch scharlaken, verleenen aan deze teedere figuur met zijn geestig geteekend oog en den kindermond, iets sprookjesachtig onwezenlijks. De pogingen van den portrettist, die op de overige figuren der Begiftiger vrijwel schipbreuk leden, zijn echter bij dit laatste personage in 't oog vallend goed gelukt.

Het beeld van den Begiftiger, een weinig opvallende *signatuur* op de oudste vensters gewoonlijk weinig zichtbaar, wordt gaandeweg vergroot en verkrijgt meer belangrijkheid. In de zestiende eeuw, laten de aanbieders van het venster, zich veelal geknield voorstellen en zijn van hun heraldieke attributen vergezeld. Honderd jaar later zijn die figuren vaak van de vensters verdwenen en blijven alleen hun namen, titels en blazoenen over. Een korte uitwijding zou voldoende zijn om aan te toonen dat dit verval van het mystieke kerkevenster als genealogisch document (en als zoodanig den vorstelijken ikonograaf zoo kostbaar!) niet enkel toe te schrijven is aan de verslapping van het godsdienst-gevoel in de wereld van adelijke heeren en prelaten. Noemen we dan in de eerste plaats de meer onmiddellijke studie naar de natuur, die tegen het midden der XVe eeuw vooral, zich meer en meer bij de glasschilders deed gelden en die groot nadeel berokkende aan de

schildering op glas, hoewel ze toen, evenals nu deze kunstvorm had kunnen hernieuwen !

Het venster van Elisabeth van Leyre. — De beeldtenissen der Begiftigers, die men in de kerk te Lier in het koorvenster vind, zijn nog van bescheiden,



Fig. 7. — Calvarie met Begiftigster.



Fig. 8. — Abdis, geknield voor St Clara.

verkleinde afmetingen. Onder de voogdij van hun Beschermheiligen, komen ze ons tamelijk nederig voor, evenals die gevleugelde dieren, als verpletterd onder het gewicht dier reusachtige Assyrische koningen. Overigens, samen met andere kenteekenen, brengen het uiterlijk en het kostuum dezer portretten op glas, ons tegelijk met het venster in de kunst van de vijftiende eeuw. De schenking had overigens in 1475 plaats ([1]) door Elisabeth van Leyre (Gest. in 1510). Voor hare bidbank, met zwart fluweelen franjes geknield, is de dame, die een groote weldoenster in haar parochie was geweest, gekleed in een ibisblauw gewaad, en draagt een hoofdtooi van gelijke kleur ([2]).

Tegenover deze verwonderlijk schoone vrouwenfiguur, stelt St Petrus, die van den echtgenoot Godefroid de Vilain XIV, voor, geheel ingeriemd in een harnas, waarvan de ongekleurde glazen den indruk geven van gepolijst staal. In lindegroen gewaad en mantel van rozig purper, toont de apostel, uitlossend tegen een gedamasceerd blauwen grond, een sleutel met geweldig grooten sleutelbaard. Tegenover Petrus is St Franciscus van Assisi een lang uitgerekte figuur met achterover hellende borst en een klein, stevig op den nek vast gewrongen kopje. De biechtvader, die Elisabeth voorstelt, is gehuld in het harenkleed met kap, dat deel uitmaakt van het kostuum der

[1] Van Even : *Ancienne école de peinture de Louvain*, bl. 96.

[2] Dit venster wordt door den heer E. Mast, behandeld in het *Dagbericht*; de heer Lévy vermeldt de schikking en den naam der personages; de eerste heeft er al het historisch gewicht van beseft, er bleef alleen de kunstwaarde over; — de tweede beschreef het, zonder het te hebben gezien.

derde Minderbroeders-orde, waartoe de Begiftigster behoorde. In de omlijning dezer figuur, vinden we nog den vrijen invloed der tradities van de kuische en een weinig bloedarme teekening van Bouts. In de nabijheid van den apostel, verschijnt St Gummarus in een prachtig kostuum, dat de geheele



Fig. 9. — Abt in Aanbidding voor 't Jezus-Kind.



Fig. 10 — St Johannes de Dooper en St Elisabeth. (Met het jaartal 1466).

breedte van het venster tusschen de sponningen bedekt; uit een breede, hermelijnen kraag, valt zijn toga in strenge plooien neer, waartegen een kruisvaardersschild geplaatst is, Met zijn haar naar de xv^e eeuwsche mode geknipt, verschijnt de patroon van Lier, het hoofd bedekt met een prachtige, met hermelijn gevoerde muts, zooals Dürer er een op het hoofd van Maximiliaan heeft geteekend. In de eene hand draagt hij zijn witte handschoenen, in de andere den staf, die dezen Brabantschen Mozes gediend heeft om de wonderdadige bron uit den bodem te doen ontspringen. Daarnaast ontwaren we de hoog opgerichte gestalte van den vriend van den heilige, bisschop Romuldus, staande op de wit en zwarte zerken der eenvoudige kapel. Deze bestaat uit één enkel gewelf, dat langs al de vensters heenloopt, Romuldus heft het apostolisch kruis omhoog en zegent.

Onder den machtig geribden dom, met korte hangbogen aan de trompen van het hoofdgewelf, onder de vier omgloriede heiligenbeelden, waaruit dit opmerkelijk venster is saamgesteld, vindt men de wapenborden der donateurs in de middenlancetten van het venster. Het blazoen, met de verbonden emblemen van de familiën der beide echtgenooten, wordt door een gevleugelden genius van opmerkelijk schoone teekening omhoog gehouden; een tweede vult het overige der ruimte met een gekroonden helm en het helmteeken [1].

[1] In de *Graf- en Gedenkschriften der Provincie Antwerpen* vindt men de reproducties dezer wapenschilden.

Niets veroorloofde ons tot hiertoe om Keldermans van Leuven te herkennen als de maker van dit venstervlak. En zelfs zij, die deze toeschrijving hebben voorgesteld, waarschuwden ons aangaande de afwezigheid, tot hiertoe ten minste, van grondige bewijzen. Niettemin vindt de esthetische criticus in de onderdeelen, als in het geheel, gemakkelijk de sporen der Leuvensche schilderschool. En heden zijn we wel in staat om vast te stellen dat Romuldus Van Mansdale, gezegd Rombout Keldermans (gest. : vóor den 14e Maart 1489) die men in de rekeningen zijner geboortestad vaak vermeld vind, er de maker van is. (1)

Er leefden volgens de kronijken omstreeks dien tijd verscheiden superieure glasschilders als : Henrich van Schonenberghe, die nog in 1505 werkzaam was, Van Diependale en Nikolaas Rombaut, van wien omstreeks 1481, een venster in de L. Vr. te Antwerpen werd geplaatst (2). Van deze Leuvensche meesters is niets overgebleven, geen enkel stuk dat uit hun handen gekomen is, kan met zekerheid worden aangewezen : Het zoeken naar punten van overeenstemming is bij gevolg onmogelijk. Alle drie hebben ze zeker de kunstbeginselen van Bouts gevolgd (3), welke we in het door Elisabeth van Leyre aangeboden venster weervinden, en in een anderen erker in denzelfden stijl, welke tot de vijf werken behoort, die de glorie uitmaken van Lier en zijn kerk.

Sinte Barbara. — De middelste nis van dezen erker (fig. 6) van den zelfden bouwstijl als de Bekroning met een troonhemel (die van een ander raam afkomstig is) en met een reeks heel kleine nisjes in den vorm van torentjes versierd, overwelft de Ste Barbara, staande naast een wachttoren, die aan het Jerusalem van de xve eeuwsche altaarstukken doet denken. Het stelt een geestelijke voor in gebed, bij wien de fragmenten zijner zeer lange handen voorzichtiglijk door den hersteller zijn bijeengevoegd. De heilige draagt den groenen martelaarstak, haar zeer Gothiek kopje, is met een zeer grooten hoed van

(1) « *Item, opten 15 dach Septembris a° 1475, so bestad mester Wouter, scoelmester, een gelas aen Rommout Keldermans te Loven, de venster in Sinte Gommaers coer, voer 12 florynen gr. brabants. En hier op heeft mijn Joffr. van Imersele ghegeven tree syden.....* » Clapboeck.

Dezelfde glazenmaker werkte verscheiden keeren voor de kerk te Lier : « *Betaelt Rommout Keldermans, den gelaesmaker, te Loven, van den gelase in Sinte Peters Capele, te volmaken en te brengen 3 fl. 6 d.* » (Een ruit, die zich in het venster der St Pieterskapel bevond, dat door « Mijnheer van Imlicort » ten geschenke was gegeven en waarvoor Keldermans den 26n Maart 1475 de maat nam, (1475, Clapboeck).

« *Item, gelent Rommaut Keldermans, den gelaesmaker, te Loven, opt half gelas die hi in handen heeft van mijn heer van Cameryck.* » (1475, Clapboeck).

« *Item, noch betaelt Rommant Keldermans van den ghelase van den Groeten Ambachte dat volmaekt is, ...* » (1477, Clapboeck).

« *Vele glasen in de vensters in de zybeuken geset door Rombaut Keldermans, aen 3 gr. den voet.* » (1478, Clapboeck).

(2) Dit venster stelde *den strijd tusschen St Jacob en de Sarracenen* voor.

(3) Keldermans stond overigens in betrekking met Bouts. (Van Even, op. c. p. 94). Zie de Elisabeth op het bewuste raam en de vrouw op het paneel van Bouts *de Onrechtvaardigheid van keizer Otto*, te Brussel.

Hermes den Reiziger bedekt. Terzijde, onder de voeten van St Romuldus, is de afbeelding van zijn moordenaar, een burger uit de xv[e] eeuw, met een lans. Daar tegenover de aartsengel Michaël, met een gloriekroon en een rond schild, staande op een groenen duivel, van wien enkel de kop ongeschonden is bewaard [1]. Op de gedamasceerde achtergronden, zijn de figuren in grauwschildering maar weinig met kleuren opgehaald.

Medaillons in het Oudheidkundig Museum te Antwerpen.— Het oudheidkundig Museum (Steen) te Antwerpen, bezit eenige vensterruiten in den vorm van medaljons, die ons veroorloven om op ons gemak het ambacht en het materiaal te bestudeeren, waarover de glazenmaker beschikte in de jaren toen de glasvensters van Lier werden samengesteld. Die kleine, ronde schijven toonen ons het roode en het blauwe glas, omstreeks dien tijd in zwang. Het is maar één enkel rood, dat alleen door 't toeval van 't bakken van toon verschilt. Het zijn twee soorten blauw, het eene, het beroemde hemelsblauw van de achtergronden der vijftiende eeuw en een dunner laagje van een heviger meer outremer blauw. We vinden er ook op weer de drie verschillende groenen waarover de meester tijdens het tijdstip der glorieuse Bekroning beschikte. We hebben ten eerste het natuurlijke groen, waarvan het gebruik reeds verscheiden eeuwen oud is; vervolgens een tweede groen, de uitkomst van een soort kristal-blauw, vermengd met geel glacis; eindelijk levert een somberder geel, waarover we 't later zullen hebben, gemengd met metaal blauw een derde tint van groen; violet en purper, waarin dan eens het rood overheerschte en dan het blauw, werden bij middel van glas met twee lagen in de kunst binnengevoerd, waarvan de uitvinding, m. i. zonder al te geldige reden, aan van Eyck werd toegeschreven. [2]. Onder deze kleurstoffen, die echter zeer levendig van toon zijn, wordt de glans van het ongekleurde glas door een heel dun laagje grijs gewijzigd.

Deze eerste apprêteerlaag, wordt evenals een zilverachtig geel over de vlakken uitgespreid, die aan regen en wind zijn blootgesteld d. w. z. aan de tegenovergestelde kant der teekening. Deze twee paletkleuren ondergaan slechts wijzigingen van gewilde intensiteit, zonder zich met vreemde schakeeringen te vermengen. Inderdaad dient het geel, geoxydeerd en gestampt oker, slechts als voermiddel voor zilver chloruur en wordt in twee verschillende vormen gebruikt, waarvan de eene in zekeren zin de overtreffende trap is van de andere. Het is dán eens een kleur als een lichte citroen, dan weer

(1) Het onderste glasvak is modern. Van hetzelfde tijdvak vindt men in het koor een fragment, voorstellend het beeld van St Gummarus en een personage dien we, bij ontstentenis van voldoende attributen, niet vermogen t'huis te brengen.

(2) Men raadplege aangaande dit onderwerp : P. Levieil, *L'Art de la peinture sur verre;* Langlois, *Essai sur la Peinture sur verre;* de Baron J. de Saint-Genois, *Messager des sciences historiques de Gand*, 1839.

oranje geel, volgens de hoeveelheid chloruur, die boven de brandende kleurstof werd gehouden. Deze gele pigmenten, werden op enkele gedeelten der in het Antwerpsche Museum bewaarde medaljons, tot dikke droppels verdikt, zoodat ze op bloedende tranen gingen gelijken.

De uitgedrukte waarde dezer kostbare dokumenten, verheft zich echter niet tot de hoogte van schoonheid. In zijn pogingen als portrettist schoot de maker er van te kort ; de begiftigster, die uit een blazoen op het *Calvariestuk* (fig. 7) omhoog stijgt, de Abdis, die voor een Ste Clara met een monstrans in de hand knielt (fig. 8) en de Abt, in aanbidding voor het Jezuskind, bieden geen enkel teeken van een eigen persoonlijkheid. Toch heeft de glasschilder zich wél aangetrokken gevoeld tot de natuur. Want behalve achter St Jan den Dooper en Ste Elisabeth (fig. 10), waarop het achterplan als staal gedamasceerd is, stellen de achtergronden alle landschappen voor. Hoewel nog tamelijk rudimentair en bedeesd volgens een lijnenblad geteekend, leggen de boomen en de vogels vliegend tegen de blauwe lucht, toch getuigenis af van den lust om waar te zijn. Overigens openbaart zich de begeerte om te behagen ook in de eenigszins kinderachtige omlijning van het kopje van Elisabeth, met haar bloemenkroon van gebladerde twijgen. (Midden in de blaadjes van die bloemen merken we eenige vlekken op van groene en roode kleur). De groene plekken zijn wel op een wijze aangebracht om die schrijvers van de wijs te brengen die weigeren om den datum te aanvaarden, waarop men beweert dat de kleurstof ontdekt werd, die op een glasvlak hield. Verschillende procédés kunnen echter dit resultaat zonder tusschenkomst van schildering op glas hebben bijgebracht (1).

De sappig gedrenkte en verzadigde kleuren van deze kleine gedenkstukken van oude kunst, zijn verwonderlijk schoon. Alleen maar door ze tegen 't licht te houden, brengt iedere schakeering, zelfs afgescheiden van de overigen, een aandoening van bijna zinnelijke verrukking te weeg — iets van de machtige bekoring als van 't inademen van bloemengeur — een kleur die uitdrukking geeft aan deze overigens wel verstaanbare mysteriën die we echter ten nadeele van de ontwikkeling van ons schoonheids-gevoel, nimmer geheel ontleden.

(*Wordt vervolgd*).

J. DE BOSSCHERE.



(1) Niettegenstaande de benaming van « Zwitsersche glazen » hun door den kataloog van het Steen verleend, moet men hierin medaillons zien uit grootere glasramen afkomstig. De eigenaardigheid van het zoogenoemd Zwitsersche glas, is dat het uit één enkel stuk bestaat, met een voorstelling of een ornament-teekening, die enkel in email op het glas is aangebracht en niet uit verschillende stukjes beschilderd glas, die in het lood werden bevestigd. Ze verspreidde zich omstreeks denzelfden tijd (xvie eeuw), als het gebruik der op het glas aangebrachte emails. Ze werden in Holland gemaakt en in Duitschland — er zijn er ons vele overgebleven van Zwitserschen oorsprong — van daar hun naam. Evenwel ontmoet men reeds in het einde der xve eeuw wat men Zwitsersche glasramen zou kunnen noemen. De Duitsche museums, vooral dat te Keulen, bezitten van die glasschijven die omstreeks dat tijdperk moeten beschilderd zijn.



J. KUYPER



E jubilaris wiens naam wij hier boven plaatsten en de 8ste September j. l. een 25 jarige loopbaan afsloot, als leeraar in kunstnijverheid, is ondanks zijn 63 jaren een kunstenaar nog vol vuur voor onze huidige ambachts- en nijverheidskunst-beweging.

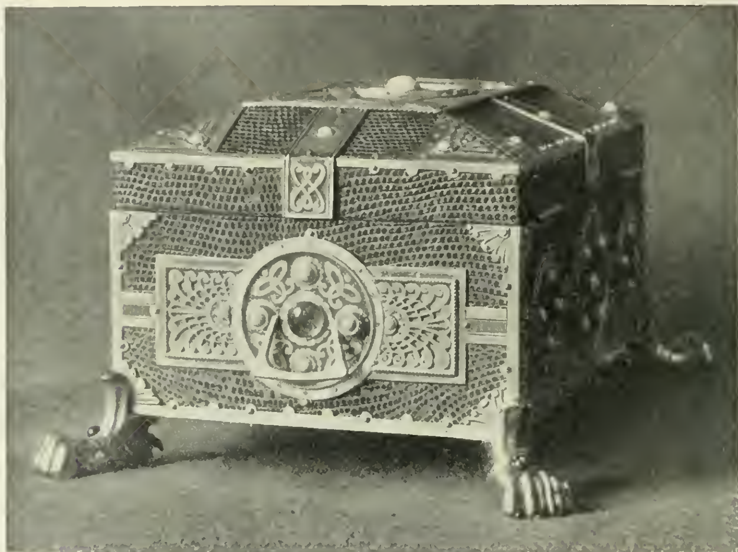
In een tijd geboren, dat deze kunst in een allertreurigsten toestand verkeerde en nog zoo wat alles gedaan moest worden om haar op te heffen uit de verwaarloozing; toen onderwijs op dit gebied nog bijna geheel ontbrak of op geheel verkeerde wegen geleid was; toen nog alleen als kunst in aanmerking kwam wat verband hield met het schilderij en het beeldhouwwerk, het tooneel, de letteren en de muziek; toen nog bovendien ook zelfs die kunstuitingen, vaak met het ware wezen der kunst weinig uitstaande hadden, en aan de uiterlijke verschijning van den persoon des kunstenaars meerdere waarde werd gehecht en deze het dikwerf ontbrekende in zijn kunst trachte aan te vullen door een zwierig grootsch gebaar; in een tijd toen « Jan Salie » te nauwernood door enkele energieke ware kunstenaars uit zijn ingezakte houding was opgeschrikt en met krachtige hand gewezen werd op het universeele schoon: in dien tijd moest Kuyper zijn studies aanvangen.

Ter Amsterdamsche Academie werd hij door den toen ter tijd bekenden meester-graveur Prof. J. W. Kaiser in het teekenen en graveeren 5 jaren lang onderwezen.

Niettegenstaande de vooruitzichten voor een vruchtbaar en loonend arbeidsveld in het vak van graveur, in hooge mate slecht waren, legde hij zich toch met liefde op zijn eenmaal gekozen vak toe. De prachtige graveerkunst, waarvan de glansperiode reeds lang tanende was, en in de jeugd van Kuyper juist den genadeslag werd toegebracht door de meer en meer in zwang komende goedkoopere reproductie-wijze door middel van de fotografie en foto-chemiegraveering op koper en zink, zag hij steeds voor zich als een edel vak; zijn volle toewijding daar aan te geven achte hij als een levensdaad.

Na de studie aan de Amsterdamsche Academie, wordt hij van regeerings wege in staat gesteld naar de Münchener Academie te gaan om daar zijn

studiën te vervolgen. Ondanks dat de lessen van den hofgraveur Th. Bienböck in medailleeren en stempelsnijden getrouw door hem worden gevolgd, betreedt hij daarneven een nieuw arbeidsveld, door de lessen in boetseeren



J. KUYPER: Kleinodiën-kistje. (Zijkant)

te volgen. De Münchener invloed schijnt zoowel op zijn kunst als op zijn persoon een nimmer uit te wisschen stempel gedrukt te hebben. In heel zijn daarna volgende ontwikkelings-periode kunnen wij in zijn kunstuitingen dien invloed zien doorwerken. In het vaderland weergekeerd, wordt Utrecht zijn woonstede, doordat hij aan de Rijksmunt aldaar de post als adjunct muntgraveur te vervullen krijgt. Edoch, in deze betrekking bleef hij niet veel jaren werkzaam, het volle wroetende leven trok hem sterker aan dan het rustige en gestadige gaan naar de graveertafel in de munt. Zijn levendige geest had sterke behoefte aan afwisseling, beweging en wrijving. Een tijd van reizen en trekken naar verscheidene steden in Duitschland zoowel als in België brak voor hem aan. Op verschillende ateliers en fabrieken van de metaalindustrie was hij dan hier dan daar werkzaam. De man, die zooals in dien tijd voornaam klonk, voor artiest was opgeleid, werd nu werkman, ambachtsman en leerde daardoor al de geheimen van zijn vak kennen. De ontwikkeling van ambachtsman tot ambachtsman-kunstenaar kwam hem als de eenige ware

J. KUYPER : KLEINODIËN-KISTJE. (Voorzijde).



wijze voor om inderdaad ambachtskunstenaar te worden. Een voorbeeld dat vele z. g. sierkunstenaars ter harte mogen nemen.

Op 38-jarigen leeftijd, toen hij dus heel wat ondervinding op allerlei



J. KUYPER: Kleinodiën-kistje. (Deksel).

gebied had opgedaan werd hij benoemd tot leeraar aan de kunstnijverheidsschool te Haarlem; in 1895 tot hoofdleeraar aan de Haagsche Academie, welke betrekking nog steeds met frische kracht en veel toewijding door hem wordt bekleed.

Al dien tijd was hij, en is dit nog, de leermeester die het individueele in zijn leerlingen tot ontwikkeling tracht te brengen, en zijn persoonlijke invloed op kunstrichting zoo min mogelijk laat gelden. Door gevoelvolle en vriendelijke betoogen weet hij zijn leerlingen te begeesteren voor hun werk. Om deze eigenschap zoowel als om zijn deugdelijk technisch onderricht wordt hij door zijn leerlingen met liefde aangehangen en hooggeacht. Wat voor den docent pleit en hen tot grooten lof strekt. Als kunstenaar, gevoelig voor allerlei indrukken, het volle bruisende leven van zijn tijd medeondergaande, kenmerkt zijn werk zich door het impulsieve, zonder dat het persoonlijke daaronder lijdt.

Het hierbij afgebeelde kleinoodieën kistje is een van zijn laatste specimen, 't welk wij op l.l. tentoonstelling van Ambachts- en Nijverheidskunst in Pulchri



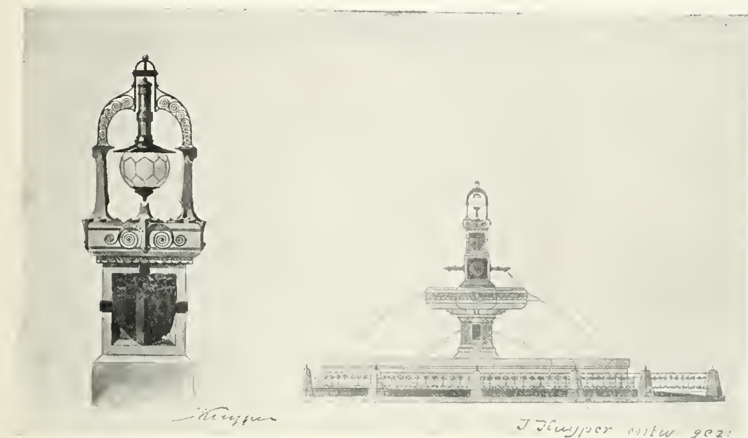
J. KUYPER : Zilveren gedreven plaat.

Studio konden opmerken, als een bizonder werkstukje. Niet alleen dat hij het ontwerp hiervoor maakte doch de uitvoering is eveneens van zijn hand. Het getuigt van veel liefde voor het vak van metaalbewerking. Met smaak en takt zijn de materialen gekozen. Het hagedissen-huidje getrokken over de romp van het kistje is van een fijne oud zilveren kleur, gedekt door de bruinachtige schupjes, het daarop aangebrachte matte zilver versierd met graveeringen, plekjes kleurig email en half-edelsteenen vormt met het zilveren gedreven laag relief deksel een geheel, dat het aanschouwen tot een genot maakt. Beschouwen wij de details, dan spreekt uit ieder deel de technische, zoowel als de esthetische hoedanigheid van den kunstenaar, die de techniek van zijn vak volkomen meester, als zoodanig wist wat met het metaal (zilver) te doen was en wat niet mocht gedaan worden.

Alzoo in één hand ontwerp en uitvoering, iets wat onontbeerlijk is voor het scheppen van een werk dat in alle onderdeelen getuigt van eenheid van gedachte, en verkrachting van het materiaal voorkomt. Immers niemand die zijn vak lief heeft haalt daarin gaarne een « tour de force » uit, iets wat zelden of nooit noodig is.

De figurale voorstelling (zilveren gedreven plaat) geeft ons den kunstenaar van een gansch andere zijde ; hier toont hij zich als modeleur en drijver in zilver. Men lette vooral op de details, beschouwe de behandeling van draperie en vleeschpartijen. Wat juiste opvatting van modelé. Welk een contrast geven ons de stalen stempels te zien, hiervan zijn de lijnen in overeenstemming met de hardheid van het metaal, als glas zoo scherp, hierbij

gelijkt de smedige bewerking van het zilver angstvallig in tegenstelling met deze stalen beslistheid. Zelden werd en wordt de technische stijl van het



J. KUYPER: Ontwerp voor monumentale fontein.

metaal zoo juist begrepen als door deze veteraan op het gebied der kunstnijverheid.

Ten slotte hierbij nog een afbeelding, een van de artistieke uitstapjes die Jan Kuyper maakte op een ander terrein, een van zijn vele bouwkundige ontwerpen, namelijk een fonteintje. Ik laat het volgaarne aan meer bevoegden over om daar beschouwingen over te geven. Het teekent echter de groote liefde voor den arbeid, den arbeid zelve die hem zulke gedachten op papier hebben doen zetten.

Veel, zeer veel op allerhande gebied is door hem vervaardigd, groote modellen voor bouw-beeldhouwwerk, busten, figuren, een onafzienbare rij van de meest uiteenloopende soort; doch één ding neemt en zal in zijn leven steeds de eerste plaats blijven innemen, n. m. de metaalbewerking: dat is en was zijn kracht.

Wij hopen dat Jan Kuyper, ik zou willen zeggen onze Jan Kuyper, nog lang aan zijn leerlingen door zijn werk en door zijn bezielende woorden den weg zal blijven wijzen naar den vooruitgang der kunstambachten, ondanks zijn barsch uiterlijk, zooals W. Kromhout Cz. in Architectura dat uitdrukte.

D. A. A. W. Dobbe.





KUNSTBERICHTEN

(VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN)

▫ ▫ UIT AMSTERDAM ▫ ▫



INCENT VAN GOGH & KUNSTHANDEL C. M. VAN GOGH — Vincent! Nog is de naam als een strijdkreet, nog is hij de bommen werpende anarchist, reeds is hij in 't buitenland een mode-schilder! De arme, heeft hij daarvoor zich zoo afgemarteld in zijn arbeid, zich gegeeseld met de zwiepingen van zijn passie en gepijnd met de reikingen van zijn illuzies .... om « en vogue » te komen in de monde, om nageaapt en vervalscht, slecht gecopiëerd en verkwanseld te worden? Ah, laten wij terug gaan naar zijn levenstijd, en bedenken, uit zijn werk alleen, hoe hij heeft moeten gevoelen en hoe een schrikbarend mensch hij was, en niet zien, met wat parodie van piéteit zijn zoo oer-droevig doorwoeld werk wordt aangekeken.

Eén, die zóó zijn toets zette, zóó zijn verf wrong, zóó zijn streek spande, zóó zijn bochten scherpte, moest wel zijn een mensch wáárlijk, mensch die veel leed om schoonheidswille.

Maar één, die zoo van zon hield, die niet meer de glans van het licht over de dingen, maar het licht zelf wilde benaderen, tot hij brandde zijn oogen en zengde zijn geest... zoo een moet ook zijn geweest een mensch, blij en groot, open voor de vreugden van schoonheid.

Daarom is het dat wij zoo van hem houden, omdat zijn werk zijn lijden toont en zijn werk geeft zijn vreugden, omdat zijn wezen heel sterk in zijn werken leeft! Want bij slot vragen wij niet een schilderstuk aan te zien en voort te gaan, vragen wij niet te kunnen waardeeren en knap te vinden, bij slot vragen wij hartkloppingen en eischen wij neergebogen te worden van bevenden eerbied.

Zoo is Vincent! Hij laat nooit onverschillig. Wijl hij zelf nooit onverschillig deed! Haat hem, desnoods, omdat hij, de Rauwe, niet is als gij, haat hem, omdat hij alle werk om zich heen tot doode verf en oudbakken natuur maakt..., of heb hem lief, wijl gij zijn stijlheid eeren kunt, zijn lijden lijden kunt, zijn felheid voelen kunt. Voelen kunt wat hij gevoelde bij het barre ondergaan der natuur.

Hij heeft de zon gewild en de nachten van smart gevonden wijl zijn handen niet konden wat zijn geest wilde.

Hij heeft het karakter gewild en de uiterste pijnen krompen in de spannende toetsen van zijn markeerende zetting.

Hij heeft de schoonheid gewild en weinigen offerden zich zoo bereidvol om haar te dienen en hij vond haar nooit, wijl hem de hoogere Harmonie in de stormen ontbrak, wijl hij nog onderging alleen... en tot scheppen uit den hooge niet kwam.

Bijna is hij een groot-klassieke, schoon voor alle tijden, begrijpbaar, benaderbaar voor wie later, uit andere zienssfeeren en andere regionen der gedachten zijn menschelijkheid na te voelen wenschen, bijna, als hij had kunnen stijgen boven den strijd en was gekomen, zij het, in een gloeienden, hemel van de Rust.

Nu is hij een tijdsverschijnsel. Eenmaal zullen andere artiesten misschien zoeken naar wat toch het Eeuwige was, dat in dit werk gezegd werd te leven, en andere men-

schen zullen zijn lijden niet weten, maar voor ons blijft hij Vincent, dat is de felste, de heftigste, de puurste, de sterkste, de zwakste, de minst knappe en de meest onhandige, maar toch altijd nog Vincent, de hevigst-levende van ons land.

Het werk bij de kunsthandel C. M. van Gogh is, gelukkig, meest uit zijn Franschen tijd Ik zou niet gaarne beweren dat de aardappel-periode van eenig blijvend belang is, daar hier elke techniek ontbreekt. Maar als hij na een paar jaar de ijlheid van Fransche vrijheidszon, de subtielheid en de zware zondavering heeft leeren kennen, dan zijn zijn mooiste uitingen gekomen in de stadsgezichten, de zelfportretten, de bloeiende boomgaarden, de landschappen, de portretten, totdat ten laatste de krankheid deze te gespannen boog kraakte en zijn werken van de berghoogten van 't Gevoel neerzweefden in de demonische afgronden van den waanzin. Want eerst heel op het laatst vertroebelden de klare kleuren van zijn geestespalet.

Zoo is hier de *Ophaalbrug*, waar de voorgrond zoo frank gebouwd is uit de lijnen van den walkant, zijn hier een paar fraaie *Appelboomgaarden*, een puur mooi *Bloesemboompje*, is hier het jonge meisje met bloemen waar het magere figuurtje bedeesd zit in de wijde omboging van de leunstoelarmen, zijn hier zelfportretten, waar het kijken spannend turen, waar een mond een vastgedrukte spleet, een voorhoofd een bewogen welving is.

Cypressen is hier, van W. S. dat zoo blank is en zoo puur als bloemen, waar de deinende opgolving is in het rotsland, méé met de toortsvlammende Pijnen, waar het lucht blauw felklaar staat boven het gestoofde land...

Enkele der uiterste kramptrekkingen zijn er eveneens. Het verheugt me dat de « daad » nu gebeurt : dat wederom Vincent getoond wordt, dat zijn werk blijkt als zijn leven : *levend*, dat hij schreidt, naar wat hij zelf wel niet wenschte : vereering, die helaas tot dweepen overslaat).

En het is een vreugde wederom, dat, wat waarlijk Grootbewogen is te heffen boven de gehate middelmaat, met de bewonderende woorden mijner eerbied.



LARENSCHE KUNSTHANDEL ✣ AFD AMSTERDAM ✣ S. GARF. M. DE GROOT — De Laarder S. Garf weet zich wel niet te heffen boven zijn verstikkend milieu maar ondertusschen heeft hij hier een zaal vol respectabele, ten minste appreciabele doeken, die hem toch recht geven langer beschouwd te worden dan zoovele anderen, wier waardeerbaarheid ook te wenschen kan laten.

Want zoo langzamerhand komen uit dit werk kwaliteiten van ernstig willende schildering te voorschijn, die aangenamer zijn dan het sans-gêne zonder ondergrond van genialerige beginners. Daardoor lijkt zijn behandeling nog moeilijk, zijn werk afgebeuld, wat het toch niet direct is, en krijgt het, bij alle waardeering, van het genie nu niet precies de vonkspattingen mee.

Ook is er een trachten wat anders te maken dan het afgeschilderde boerebinnenhuis, beproeft hij andere figuren en andere omgevingen, gaat ook een enkel maal naar buiten en wordt dan, in een stukje als : *Bij de Pomp* heel prettig frisch.

Zijn z'n portretstukken van landmenschen, al naar hij een ouwe kerel heeft rul, of een mooi boeremeisje, glad poezelig van schildering, zijn z'n Stillevens deels overal serieus doorwerkt (kreeften) deels direct bereikt over bruinen ondergrond (doodskop), z'n figuurstukjes naar een dame zijn niet met die distinctie waar hij denkelijk wel naar streefde.

Van M. de Groot kan ik tot mijn spijt geen goeds vermelden daar één enkel zonnig pittig studietje *Butte Montmartre* op een zaal vol zwakke pogingen van onmachtige peinture niets vermeldenswaards bevat.

Exposeerde nog de firma Kleykamp met haar geïmporteerde Oostersche kunst- en nijverheidsproducten.

CONRAD KIKKERT.





UIT ANTWERPEN

NATIONALE TENTOONSTELLING VAN BOUWKUNDE INGERICHT DOOR DE KONINKLIJKE MAATSCHAPPIJ DER BOUWMEESTERS VAN ANTWERPEN ✥ OUD MUSEUM, VENUSSTRAAT ✥ VAN 6 TOT 21 SEPTEMBER 1908



De indruk, welke men van deze tentoonstelling meedraagt is, dat een eigen kunstleven met sterk uitgesproken karakter in onze bouwwereld nog steeds ontbreekt. Deze indruk is alleen de bevestiging van wat men alom gewaar wordt bij het doorwandelen onzer moderne steden.

Aan talent en kunde, aan smaak en aanpassingsvermogen ontbreekt het onze bouwmeesters meestal niet — maar te vergeefs zoekt men naar iets als eenheid van richting, naar iets als gemeenschappelijk zoeken naar een wel doordacht en doorvoeld ideaal.

Het is een bekend deuntje : onze tijd mist een eigen stijl, en zij, die getracht hebben om zoo'n stijl kunstmatig in het leven te roepen, zijn jammerlijk mislukt.

Dit moge waar zijn voor de negentiende eeuw. Maar voor de twintigste is dit niet meer heel en al waar. Ten minste, er zijn landen waar men langzaam aan, maar zeker, eenheid ziet komen in de tot nog toe verwarde en tegenstrijdige pogingen ; waar zich van lieverlede een stijl ontwikkelt, die « nationaal » mag heeten, gegrondvest op oude tradities, maar aangepast bij de eischen van het moderne leven, zich plooiend naar de eigenschappen van het nieuwe materiaal.

Zoo'n land — onze lezers kunnen het weten — is Holland bij voorbeeld. Niet dat we alles, wat daar vandaan komt, onvoorwaardelijk bewonderen ; hoe zou dat ook kunnen, in een tijd, die nog een tijd van wording is? Maar men voelt dat daar een heele schare met zelfbewustheid doorwerkt in een zuiver omschreven richting, en met den dag nieuwe bewijzen levert, dat ook in onzen tijd een eigen bloei der bouwkunst en van alle nijverheidskunsten mogelijk is.

In België is van iets dergelijks vooreerst nog niet veel te merken. Onze architecten worden jammerlijk heen en weer geslingerd tusschen bouwstijlen die nu eenmaal tot het verleden behooren, en die alleen nog tot een kunstmatig en on-organisch leven kunnen worden opgewekt. Naast corinthische kolommen en romeinsche arkaden treft men spitsbogen en kruisgewelven aan ; naast trapgeveltjes en kijkuitjes, — pompeuse gebouwen à la Mansart. En, bleef het nog bij een zuivere aanpassing van deze stijlen, bij een weder opleven in een tijdvak uit het verleden, — maar niet zelden krijgt men de onwaarschijnlijkste samenkoppelingen, de onhebbelijkste opeenstapelingen te zien, waar alle motieven die ooit uit de werkplaats van een pleistergieter zijn te voorschijn gekomen, worden te pas gebracht. Waagt er zich bij toeval een aan « modernen » stijl, dan wordt het doorgaans niet veel meer dan een poging in de onrustige en barokke van-de-Velde manier, of een variante van prentjes uit The Studio.

Het is hier de plaats niet, om te onderzoeken, waaraan deze betrekkelijk achterlijke toestand ten onzent is toe te schrijven. Voor een deel ongetwijfeld aan een bijna volslagen gebrek aan ernstige kritiek. In België is men algauw tevreden, en zoolang het geen blok-treinen of politiek geldt, betoont het publiek weinig belangstelling. Men bouwt groote protsige huizen, en zware overladen monumenten, en men pakt 'n pint, en men is content. Tot hoeverre de kunst daarmee gediend is, vraagt men zich maar zelden af — en in zelfgenoegzaamheid gaan onze bouwmeester dan voort met andere protsige huizen, en andere overladen monumenten op te richten, tot grooter detriment van ons steden-mooi. Wij doen daarom ons best, om wakker te schudden, wie nog wakker te schudden is, — en wie daardoor minder aangenaam verrast mocht zijn, verzekeren we gaarne, dat we alleen om beters wil en naar ons beste weten handelen.

B.





□ □ □ □ UIT BRUGGE □ □ □ □



RUGGE EN HAAR SCHILDERS ⸙ INTERNATIONALE TENTOONSTELLING VAN SCHOONE KUNSTEN ⸙ 15 JULI-15 SEPTEMBER 1908 ⸙ Na haar schitterend succes met haar tentoonstellingen van oude kunst, had Brugge ditmaal getracht om een moderne expositie in te richten. Moeten we gelooven dat bij deze onderneming de steen des aanstoots heeft gelegen in de inmenging van zekere kleine lokale belangetjes, ten koste van de hoogte van het algemeene peil en de eenheid die een wélbegrepen Kunstsalon behoorde te kunnen bieden? In ieder geval is 't zeker dat we met smart hebben geconstateerd, en anderen waren van dezelfde meening, dat het gros dezer tentoonstelling, die zich internationaal heeft genoemd, saâmgesteld was uit doekjes die beter t'huis hoorden in een winkeltje op den hoek van een brug, waar ze prentbriefkaarten aan toeristen en kleine Vlaamsche kanten boerinnenkapjes aan de Amerikanen verkoopen en waar men « echte » Memlings en Rafaëls krijgen kan. Deze wijze van tentoonstellen behoeft hier niet te worden betwist en we bepalen er ons toe om het feit te constateeren. Bedoelen we hiermee dat de expositie van alle belang was ontbloot? Verre van dien, want haar promotors hadden de gelukkige gedachte gehad om haar een kern toe te voegen van uitstekende artisten en in dit opzicht bood het hoog opgehemeld programma toch wel eenige aantrekkelijkheid aan. Het gold hier om uiting te geven aan de ontroering, die Brugge aan onze kunstenaars van heden had meêgedeeld. Hierdoor hebben we door een gunstige beschikking van het lot een triptiek en enkele teekeningen van Khnopff te zien gekregen, een inzending van Baertsoen, enkele etsen van Brangwijn en nog ander, niet minder belangrijk werk van kunstenaars, wél bekend bij 't tentoonstellings publiek in 't algemeen en bij de lezers van dit tijdschrift in 't bizonder. Maar omdat er onder deze inzendingen slechts weinig ongeziens was, achten we 't onnoodig om er verder over uit te weiden en wenschen we enkel dat met een volgende tentoonstelling, Brugge in staat zal werden gesteld om een schitterende revanche te nemen en dat een beter bestudeerde voorbereiding haar nuttiger zal doen zijn aan de zaak der kunst.

J. S.



□ □ □ UIT DEN HAAG □ □ □



ULCHRI STUDIO ⸙ VAN WISSELINGH ⸙ Voor de fijnproevers telken jare eene welkome afleiding op de sleurige tentoonstellingsreeksen. Ze zijn er zoo vele en van zoo weinig verschil in waarde, dat de interresse verflauwt en de bezoekers wegblijven.

Waar het in vroegere tijden een evenement was, eene tentoonstelling van schilderijen, die slechts eens per jaar en later in Pulchri eenige keren meer gehouden werd, daar is het nu eene doodgewone zaak, waar geen of weinig aandacht aan geschonken wordt. Nu alle kunsthandelaars met de verschillende genootschappen gaan concurreeren in het geven van exposities, daar zijn deze in aantal enorm gestegen. Zoo zelfs dat het niet meer te doen is ze alle bij te houden.

Was er vroeger nog eene zekere sympathie voor de eene of andere vereeniging, waardoor men deze bezocht; dit gevoel is nu voor goed verdwenen, en alleen die uitstallingen van kunst worden nog bezocht, waar men de beste waar voor zijn geld krijgt.

Blijft het onderscheid dat de vereenigingen het werk van de allerjongsten laten zien, wat dan ook een zekere attractie vormt, welke echter op den duur onder doet voor het meer gedegene werk van die artisten, welke een tentoonstelling als deze ons biedt. Hier geen schokkende emoties, maar kalme rustige voorname stemming, met een cosmopolitisch tintje.

Van den koelen gereserveerden Fantin een wonder melankoliek vrouwenportret, met dat vage in de oogen en om den mond, dat van het leven is. Het is echter niet

anspruchslos van factuur, te onhandig, te peuterig, te veel pointillé, zoodat het van dichtbij gezien te dun, te stoffig aandoet, wat op een afstand eene gewaarwording van atmospherische werking geeft.

Als altijd, is er de aandachtvolle aanschouwing, de liefdevolle doorspeuring in volgehouden, maar deze is zoo broos, zoo weinig soliede vastgelegd, dat de beschouwing van zijn werk steeds tot eene vermoeiïng wordt, hoeveel waardeering men ook moge hebben voor de groote liefde. Het is altijd zoo op het randje van er naast te zijn, zoo aarzelend van doen dat men bang wordt hem zijn equiliber te zien verliezen.

Gedragener en vaster, positiever van schildering, is de symphonie van Jules Dupré. Zoo ook de zeer zuivere Rousseau, tegenover wien de Belgische Stobbaerts een grove natuur blijkt te zijn met zijn dikke zware kleur, die alle doorzichtigheid en vloeiendheid mist.

Mura, de leerling van Jaap Maris, reeds zoolang hier van daan, heeft zijne kleur behouden. Zijn stadsgezicht, hoewel te weinig uit de verf is van een fijne kleurgevoelige geest.

De landschapjes van Dijsselhof hebben niet het rake van zijne visschen-aquarellen, ze zijn niet spontaan genoeg, te veel maakwerk, hebben ook niet dat reëele van zijne geschilderde visschendioramas. Een exemplaar van de Duizend en een nacht door Bauer over de letters heen geïllustreerd, het werk van een artist, die de lust in zich voelde dit wonderwerk te verluchtigen en zich geen tijd gunde het ergens anders op te teekenen, is wel een van de raakste uitingen op deze voor de rest zich niet boven haar gewone peil verheffende, tentoonstelling.

G. D. Gratama.



STERFGEVALLEN

✠ JEF LAMBEAUX. — Zes-en-vijftig jaar oud, op een leeftijd toen Meunier om zoo te zeggen pas zijn weg gevonden had, is Lambeaux heengegaan. Met hem verdwijnt weer een der groote figuren der moderne Belgische beeldhouwschool; dat zullen ten slotte ook zijn hardnekkigste tegenstanders moeten erkennen. Want weinig kunstenaars werden zoo hoog geprezen en tevens zoo heftig aangevallen als hij. Hij zelf had er trouwens den slag van, om zijn naam met een luidruchtige en niet steeds verkwikkelijke reclame te omringen; elk nieuw werk was meestal een aanleiding tot twistgeschrijf, dat met esthetica op den duur niet veel meer uitstaande had, en tot de jammerlijkste dagbladpolemiek ontaardde.

Het schijnt noodig om de gemoederen wat tot bedaren te laten komen, alvorens een eenigermate definitief oordeel over Lambeaux te kunnen uitspreken; en vooral schijnt het noodig, om zijne feilen en tekortkomingen als mensch wat te vergeten, om niet te kort te schieten bij de waardeering van den kunstenaar. We vergenoegen ons dus voor 't oogenblik met dit korte woord, in afwachting dat de gelegenheid gevonden wordt om aan Lambeaux'kunst een meer ingaande beschouwing te wijden.

Jef Lambeaux werd geboren te Antwerpen, den 14 Januari 1852, en overleed te Brussel waar hij sedert jaren gevestigd was, den 5 Juni 1908.

✠ PIET VERHAERT. — Twee maanden later, op 4 Augustus 1908 overleed te Oostduinkerke de Antwerpsche schilder Piet Verhaert, in hetzelfde jaar als Lambeaux geboren: den 25 Februari 1852. Terwijl Lambeaux een versleten man was, sedert lang door ziekte ondermijnd — stond Verhaert nog in de volle kracht van 't leven. Zoo pas nog had hij, in «Kunst van Heden» een dozijn werken tentoongesteld, waaruit zijn onverzwakte scheppingskracht kon blijken. Zijn plotselinge dood heeft dan ook alom een pijnlijken indruk gemaakt.

Verhaert was een der ernstigste werkers in het Antwerpsche kunstenaarsgild. Zijn talent moge niet overweldigend geweest zijn; misschien was zijn persoonlijkheid niet sterk uitgesproken, en bleef zijn trant, evenals de keuze zijner onderwerpen, wat eclectisch: figuren, interieurs, genre- en historiestukken, landschappen, zeegezichten, decoratieve werken, etsen, alles durfde hij aan, en bracht hij ook ten uitvoer, met

een onmiskenbare vaardigheid, waarin men alleen iets meer persoonlijk karakter had kunnen wenschen. Met dat al bleef hij een der meest sympathieke verschijningen onder de Antwerpsche schilders — een, die met hart en ziel gehecht aan zijn vaderstad, er ook zijn beste inspiraties vond; in tal van schilderijen, teekeningen, etsen, heeft hij het meer en meer verdwijnende mooi van de oude stede verheerlijkt. Alleen hiervoor reeds mag men hem dankbaar zijn.

Piet Verhaert was leeraar aan de Kon. Academie te Antwerpen, en lid van den Provincialen raad.

✠ J. H. L. DE HAAS. — Op denzelfden dag als Piet Verhaert, 4 Augustus, stierf te Königswinter de 76jarige J. H. L. de Haas. Voor het jongste geslacht zal deze sedert jaren in stilte levende kunstenaar misschien een onbekende zijn; toch verdient zijn gedachtenis, om meer dan één reden, in eere gehouden te worden.

De Haas was op 25 Maart 1832 geboren te Hedel (Holland); P. F. van Os was zijn leermeester; lange jaren werkte hij als landschap- en dierenschilder te Oosterbeek, te Arnhem en aan den Rijn. Gaarne inspireerde hij zich op Paulus Potter — en tevens op de groote Fransche meesters der verleden eeuw, vooral op Troyon. Voor 't eerst stelde hij ten toon te Parijs, in 1851; sedert 1857 was hij te Brussel gevestigd; sedert 1888 hield hij zich bezig met het inrichten der groote internationale kunsttentoonstellingen, vooral te München, en ook te Dresden, te Stuttgart enz. Hij trad er op als vertegenwoordiger van Holland en soms ook van België, en heeft als zoodanig zeer groote diensten bewezen aan het jongere kunstenaarsgeslacht, dat thans reeds tot roem en eer is gekomen. Te München had hij grooten invloed; de Prins Regent van Beyeren was hem buitengewoon genegen. Zijne werken treft men aan in het Rijksmuseum te Amsterdam, in de Musea te Brussel, te Dresden, te Stuttgart, in de nieuwe Pinacotheek te München, in 't Museum Boymans te Rotterdam, in Teyler's Stichting te Haarlem, enz. Hij zelf laat een kleine doch uitgelezen verzameling na van Fransche, Hollandsche, Belgische, Duitsche en Schotsche meesters; men vindt er namen als Troyon, Daubigny, Fromentin, Israëls, Gabriël, Lenbach, Bakkerkorf, enz.; zijn eetzaal was versierd met gezichten uit Venetië van Vermoer.

De onderscheidingen die hem te beurt vielen, waren legio; geen schilder droeg meer eeretitels en ridderorden; onder deze laatste kwam o. a. het grootlint der Beyersche St-Michielsorde voor.





BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

□□□ KUNSTLEXIKA □□□

NIEDERLÄNDISCHES KÜNSTLER-LEXIKON AUF GRUND ARCHIVALISCHER FORSCHUNGEN BEARBEITET VON DR. ALFR. VON WURZBACH. MIT MEHR ALS 3000 MONOGRAMMEN ☙ WIEN & LEIPZIG - VERLAG VON HALM & GOLDMANN ☙ 1906-1908 ☙ 2 DEELEN IN 8° à MK. 40.— PER DEEL

E uitgave van een uitgebreid Lexikon, uitsluitend over Nederlandsche kunstenaars — en dat nog wel in het buitenland — is zeker vleiend voor onzen nationalen trots. We mogen den schrijver zeker dankbaar zijn, voor het ontzaglijke werk, dat hij zich hiervoor getroost heeft, en dat zonder twijfel veel nut zal kunnen stichten. Toch werd dit Lexikon, in het algemeen, niet met zooveel geestdrift ontvangen, als men mocht verwachten; zeer scherpe critiek werd er zelfs over uitgesproken, en de tekortkomingen van den schrijver hard onderstreept. Een blik achter de schermen van het kunsthistorische tooneel doet ons dit begrijpen : jarenlang was Dr. von Wurzbach met het verzamelen van zijn materiaal bezig, — toen men van andere zijde een aanvang maakte met het omwerken en voortzetten van het oude « Allgemeine Künstlerlexikon » van Julius Meyer; een voorstel, door de leiders van deze nieuwe onderneming aan v. Wurzbach gericht, om zijn werk met het hunne te versmelten, werd door dezen, naar hij in zijn voorbericht zegt, op alles behalve vriendelijke wijze ontvangen [1] — zoodat tusschen hem en de groep van het nieuwe groote Lexikon (waarop we verder terugkomen) een zeer gespannen verhouding ontstond.

De handelwijze van Dr. von Wurzbach hebben we hier niet te beoordeelen. Zooveel is zeker, dat hij in het Voorwoord en in sommige artikels van zijn woordenboek een toon aanslaat, die in hooge mate ergerlijk en ongepast mag heeten, vooral waar hij het op kunsthistorici voorzien heeft, welke zonder tegenspraak meer doorslaande bewijzen van bekwaamheid hebben gegeven, dan Dr. von Wurzbach zelf. Zulke wijze van polemiseeren, — vooral waar het om persoonlijke belangen of ambities gaat, is een oneer voor het gild; het is dan ook volkomen te begrijpen, dat men den schrijver niet gespaard heeft, en zijn werk, nog vóór het compleet is, terdege heeft gecritiseerd.

Nu schijnt het ons, bij nader toezien, haast zeker, dat de Heer von Wurzbach veeleer in ziekelijke overspanning, dan met een kalm hoofd gehandeld en geschreven heeft; de persoonlijke antipathieën schijnen bij hem zoo sterk te zijn, dat zijn blik er door beneveld wordt, en zij hem tot de onzinnigste uitspraken voeren.

Dit behoeft ons echter niet te beletten, om zijn werk te waardeeren, zooals het dit verdient. Het spreekt wel van zelf, dat uit 15 à 1600 blz. vol namen en data, door één enkel mensch geschreven, vergissingen en tekortkomingen op te visschen zijn. Eenieder, die zich op een of ander hoofdstuk onzer kunstgeschiedenis sterk gepantserd voelt, zal zonder veel moeite stof tot verbeteringen en aanvullingen vinden. Maar hij bedenke dan, dat de schrijver zich niet tot dat ééne gebied beperkte, maar een terrein moest bewerken, waar niet velen hem met even groote ervarenheid zouden kunnen volgen.

(1) Naar wij achteraf uit zeer goede bron vernemen, heeft een dergelijk voorstel alleen in de verbeelding van den Heer von Wurzbach bestaan.

Misschien deed de schrijver verkeerd, met op den titel te drukken : « auf Grund archivalischer Forschungen bearbeitet. » We willen gelooven, dat hij vele archieven heeft doorsnuffeld, maar even zeker zijn het meerendeel zijner artikels eenvoudig compilatie uit een overigens zeer uitgebreide en moeielijk te doorworstelen literatuur. Daarmede verrichte hij een goed en verdienstelijk werk, maar het was o. i. verkeerd om dit te bestempelen met een etiket, dat niet volkomen aan den inhoud beantwoordt.

De betreurenswaardige subjectiviteit, waar we hooger op doelden, speelt den schrijver ook in de bewerking van zijn stof leelijke parten ; hij houdt niet van de hedendaagsche kunst; dat is zijn volste recht als criticus, doch niet als schrijver van een lexikon. Waar hij moderne kunstenaars aanvaardde « bis auf die gegenwärtige Generation der Kodak-Professoren » was hij verplicht deze kunstenaars even conscientieus te bewerken, als de gildebroeders van vóór driehonderd jaar. In de plaats daarvan scheept hij de meeste met een paar regels af, die dan nog meestal onnauwkeurigheden bevatten. In zijn voorwoord vergelijkt de schrijver de kunstgeschiedenis bij een groot, mooi landschap, waarvan de landkaarten nog moeten gemaakt worden. Maar hij schijnt niet te beseffen, dat hij zelf als geograaf zeer zonderling te werk gaat, door alleen zijn aandacht te wijden aan de streken, die hem persoonlijk bekoren, om zich van de rest met wat grove krabbels af te maken Waarom dan niet liever ineensaf alle moderne kunst buiten behandeling gelaten, met een vast datum als terminus? Dan ware het gebied zuiverder afgepaald, en hadde de schrijver geen zoo verregaande slordigheid op zijn geweten gehad.

Men ziet dus, dat we von Wurzbach's werk niet zonder voorbehoud kunnen prijzen. Dat men zijne aanduidingen niet blindelings kan aanvaarden, en contrôle in vele gevallen noodzakelijk is, staat vast. Maar even zeker blijft het, dat hij in zijn werk schatten van kennis heeft verzameld, die van groot nut kunnen zijn, voor wie ze met de noodige voorzichtigheid weet te gebruiken. Zijne gegevens zijn meestal vollediger dan in de vroeger verschenen lexika, vollediger zelfs dan in vele kunstgeschiedenissen, — terwijl hij talrijke kunstenaars behandelt, waarover de bronnen zeldzaam of moeielijk te bereiken zijn. Vrij uitvoerig zijn ook de vermeldingen der werken, bij de levensbeschrijving der meeste kunstenaars gevoegd, terwijl de bibliografische verwijzingen dadelijk den weg tot verdere nasporing openen.

Zoo begroeten wij von Wurzbach's werk als een welkome aanwinst voor de Nederlandsche kunstliteratuur ; dat er « beter » kan gedaan worden, is zeer goed mogelijk — althans wanneer velen de handen ineen slaan. Aan het werk van één enkele, op zoo uitgebreid gebied, zou men in 't algemeen moeielijk hooger eischen kunnen stellen ; en in afwachting van dat « betere » nemen we dit *goede* dan ook reeds dankbaar aan.

* * *

ALLGEMEINES LEXIKON DER BILDENDEN KÜNSTLER ✥ VON DER ANTIKE BIS ZUR GEGENWART ✥ UNTER MITARBEITUNG VON 300 FACHGENOSSEN DES IN-UND AUSLANDES HERAUSGEGEBEN VON DR. ULRICH THIEME UND DR. FELIX BECKER ✥ ERSTER BAND AA — ANTONIO ✥ LEIPZIG. VERLAG VON WILHELM ENGELMANN ✥ 1907 ✥ (BERAAMD OP 20 DEELEN IN-8° VAN 600 BLZ. ELK ; PRIJS PER DEEL 40 MK.)

Deze onderneming, die in zoo hooge mate de woede van Dr. von Wurzbach vermocht op te wekken, doet zich voor als de ontzaglijkste uitgave, die ooit op kunsthistorisch gebied werd aangevat. Het is de heruitgave en tevens voortzetting van het reeds in 1869 begonnen lexikon van Dr. Julius Meyer, dat in de letter B (3e deel) bleef steken. Of deze nieuwe bewerking volgens von Wurbach's ongeluksprofetieën, een dergelijk lot te gemoet gaat, zal de toekomst moeten leeren. Zooveel is zeker, dat zij op de ernstigste en degelijkste wijze werd aangevat, en alles den besten uitslag doet verwachten.

De eerste, groote stap welke in de goede richting werd gedaan, is de verdeeling der stof. Er is een grens aan de krachten van één enkel mensch ; dat hebben we zoo pas bij Dr. von Wurzbach nog kunnen consta-

teeren. En in plaats van zich tot enkelen te richten, hebben de redacteuren van dit nieuwe Lexikon circa drie honderd vakgeleerden tot medewerking uitgenoodigd. Ieder krijgt dan alleen de artikels te behandelen, welke binnen zijn specialiteit vallen, waardoor de kansen op nauwkeurige en volledige bewerking dus zeer worden verhoogd. Het blijft dan de taak der redactie, om de stof tusschen al deze medewerkers te verdeelen — en er voor te zorgen, dat geen wanverhoudingen tusschen de verschillende deelen ontstaan. Hoe moeielijk deze taak is, zal eenieder beseffen, die zich een denkbeeld van de uitgestrektheid van dit gebied vermag te vormen. Schilders, beeldhouwers, architecten, graveurs, medailleurs, sierkunstenaars, worden in dit lexikon vermeld, van alle landen en van alle tijden, zelfs dezulke die enkel uit oorkonden bekend zijn. Het aantal biografieën wordt op ongeveer 150.000 geschat!

Om dit reuzenwerk tot een goed einde te brengen, is er in de eerste plaats een flinke organisatie noodig. Wij hebben de leiders, Ulrich Thieme en Felix Becker, aan het werk gezien, en mogen verzekeren dat de onderneming in dit opzicht niets te wenschen overlaat. Beide vakgeleerden wijden zich uitsluitend aan deze taak, en hebben daarvoor te Leipzig een kantoor ingericht; jarenlang hebben zij het werk voorbereid, hunne medewerkers gekozen, in een woord het grondplan van hun werk in alle onderdeelen opgemaakt — en nu met het eerste deel den eersten steen gelegd is, mogen we gerust zeggen dat aan het optrekken en voltooien van het reuzengebouw, naar menschelijke berekening, niets meer in den weg kan staan.

Dit eerste deel van 600 blz. bevat nog maar een gedeelte der letter A. Toevallig is deze letter voor de Nederlandsche kunst althans, niet zeer belangrijk; groote namen komen er niet in voor; het artikel over Pieter Aertsen (Lange Pier) van Dr. J. Sievers, is een der gewichtigste, tevens dat over Antonello da Messina, van Lionello Venturi, wegens de betrekkingen van dezen kunstenaar met onze gewesten; verder een aantal biografieën van moderne belgische kunstenaars van H. Hymans. Ook de namen van Gustav Glück en J. Guiffrey troffen we een paar maal aan in verband met Nederl. meesters. Een groote verdienste van dit woordenboek is, om een aantal weinig of niet bekende namen te vermelden, waarover men elders moeielijk iets zou te weten komen; hiervoor heeft de Heer E. W. Moes zich bijzonder verdienstelijk gemaakt, en het woordenboek met een schat van nieuwe gegevens over oude Hollandsche schilders verrijkt. Voor een aantal Vlaamsche meesters daarentegen, geeft het niet veel méér dan wat ons reeds uit den ouden Meyer of uit von Wurzbach bekend was.

Onder de medewerkers die voor de Nederlandsche kunstgeschiedenis van belang zijn vermelden we nog: W. Bode, A. Bredius, W. Cohen, F. Dülberg, P. Durrieu, M. Dvorák, E. Firmenich-Richartz, M. J. Friedländer, C. Hofstede de Groot, Haverkorn van Rijsewijk, E. 't Hooft, L. Kaemmerer, Max Lehrs, W. Martin, A. Pit, A. L. Romdahl, Max Rooses, F. Schmidt-Degener, H. von Tschudi, W. Valentiner, Jan Veth, W. Vogelsang, A. Warburg, A. W. Weissman, e. m. a.

We hopen later gelegenheid te vinden om op de verdere deelen van dit werk terug te komen. Wij vergenoegen er ons voor het oogenblik mee, om de uitgave warm aan te bevelen; wij twijfelen er niet aan, of de voortzetting van het werk zal aan dit schitterende begin beantwoorden.(1)

* * *

ALLGEMEINES KÜNSTLER-LEXICON ❧ LEBEN UND WERKE DER BERÜHMTESTEN BILDENDEN KÜNSTLER ❧ DRITTE UMGEARBEITETE UND BIS AUF DIE NEUESTE ZEIT ERGÄNZTE AUFLAGE ❧ HERAUSGEGEBEN VON HANS WOLFGANG SINGER ❧ NACHTRÄGE UND BERICHTIGUNGEN ❧ FRANKFURT A/M. LITERARISCHE ANSTALT RÜTTEN & LOENIG, 1906 ❧ PREIS: 6 MK. (2)

Van 1895 tot 1901 verschenen de vijf deelen der derde uitgave van dit door Herman Alexander Müller voorbereide en begonnen,

(1) Bij het ter perse gaan vernemen we, dat het tweede deel zoo pas is verschenen.

(2) De prijs van het heele werk bedraagt gebroeheerd Mk. 52.—, gebonden in 5 deelen Mk. 60.—.

en door Hans Wolgang Singer voortgezette Lexikon. Evenals het groote werk van Thieme en Becker, omvat het de geheele kunstgeschiedenis, maar hier natuurlijk in veel meer beknopten vorm. Voor elken kunstenaar wordt alleen geboorte- en sterfdatum aangegeven, met enkele levensbijzonderheden en vermelding van een paar werken. De meeste biografieën omvatten maar enkele regels, die van de belangrijkste meesters zelden meer dan één bladzijde.

Meer nog, dan bij von Wurzbach's Lexikon, dat zich bij het Nederlandsche kunstgebied beperkte, valt het hier op, hoe moeielijk het voor één mensch is, een zoo veelomvattend werk tot een goed einde te brengen.

De leemten en onvolkomenheden zijn dan ook talrijk. Door de uitgave van het hier aangekondigde deel met « Nachträge und Berichtigungen » werd getracht om daaraan zooveel mogelijk te verhelpen; vooral gaat het hier om hedendaagsche kunstenaars, welke sedert het verschijnen der vorige deelen overleden zijn, of die daarin niet volledig of nauwkeurig genoeg werden behandeld.

In zijn « Schlusswort » zegt Prof. Singer, dat hij, sedert hij aan het Lexicon medewerkte, in een blanco doorschoten exemplaar alle in tijdschriften enz. gepubliceerde nieuwe gegevens noteerde, en daarmee den grondslag van dit « Supplement » legde. Zeker is dit reeds een zeer aanzienlijk werk, en verdient de vlijt en de toewijding van den compilator allen lof. Maar of dit voldoende is, voor het samenstellen van een degelijk Lexikon?... We meenen van niet! Wanneer alle literatuur « excerpirt » is, zooals de Duitschers dat noemen, alle boeken doorzocht, alle tijdschriften doorsnuffeld — dan heeft men, zeker, reeds een ontzaglijken arbeid achter den rug, — maar... dan begint het eigenlijke werk nog pas! En juist om *dat* werk naar behooren te verrichten, zijn, op een zoo uitgebreid gebied, de krachten van één mensch, en van tien menschen, ontoereikend.

Een paar voorbeelden op goed geluk uit dezen « Nachtrag » gegrepen: *Leo van Aken* wordt er voor 't eerst in genoemd, doch zonder vermelding van zijn overlijden (11 jan. 1904); *Aug. Allebé* laat men nog steeds in Brussel leven; — *P. Dupont* (de graveur), wordt vermeld als geboren in 1876 (moet zijn 1870); *Edgard Farasijn* wordt *Emile* geheeten, en met een vraagteeken *Edgar* (zijn naam is: Edgard-Pieter-Jozef); van *Alex. Hannotiau* (gestorven in 1901) wordt geen sterfjaar vermeld; *Jef Lambeaux* heeft gemaakt: *Der Riese Brabo, Rathhaus, Antwerpen* (!) als zijn geboortedag wordt aangegeven 13 Juli (moet zijn 14 Januari). Namen als Marius Bauer, Vincent van Gogh, Jacques de Lalaing enz. zoekt men er nog te vergeefs. Ook in de toevoegsels betreffende oude kunst vindt men groote gapingen; bij *Memling* wordt de monografie van Kaemmerer vermeld, maar niet die van Weale; bij *Rembrandt* ontbreekt ook heel wat uit de nieuwere literatuur.

De vraagteekens welke bij data enz. nogal dikwijls voorkomen, tracht de schrijver te rechtvaardigen door er op te wijzen, hoe moeielijk het soms is precies te weten te komen, wat b. v. in krantenberichten met « heden » of « gisteren » bedoeld wordt, — of hoe men zich, door het geboortejaar van een kunstenaar volgens de aanduiding van zijn leeftijd te berekenen, een jaar vergissen kan. — Zeker, dat alles is zeer lastig, en het verzamelen van nauwkeurige gegevens over al die kleinigheden is zeer tijdroovend. Maar niemand zal toch beweren, dat deze gegevens onbereikbaar zijn wanneer men zich de moeite wil geven, om ze in officieele bronnen op te sporen. Maar juist hiervoor is de medewerking van vele krachten noodzakelijk, en zal het werk van één mensch steeds onvolkomen blijven, hoe zeer men dan ook zijne pogingen moge waardeeren.

***

BRYAN'S DICTIONARY OF PAINTERS AND ENGRAVERS ✤ NEW EDITION REVISED AND ENLARGED UNDER THE SUPERVISION OF GEORGE C. WILLIAMSON, LITT. D. ✤ WITH NUMEROUS ILLUSTRATIONS ✤ LONDON, GEORGE BELL & SONS ✤ 1903-1905 ✤ 5 VOLS. 21 sh. NET PER VOL.

De eerste uitgave van dit woordenboek dagteekent van 1816. In den loop der jaren

verschenen er talrijke min of meer gewijzigde herdrukken van — terwijl nu deze laatste omgewerkte, vermeerderde en geïllustreerde uitgave, in vijf deelen, vóór ons ligt.

Het werk behandelt enkel schilders en graveurs, en onder de modernen alleen de afgestorven meesters. Het gebied is dus beperkt, de grenzen duidelijk aangegeven, en de weifelende houding tegenover levende meesters, die men von Wurzbach terecht verweet — van voren af aan vermeden.

Door de beperking der stof behoefde de ruimte niet al te scherp gemeten te worden; de meeste biografieën zijn dan ook vrij volledig, en, voor zoover we konden nagaan, ook consciencieus bewerkt. Evenals bij von Wurzbach, wordt van ieder meer belangrijk meester een lijst der voornaamste werken gegeven, hier gerangschikt volgens de plaats waar ze zich bevinden; ook soms bibliografische aanwijzingen, hoewel minder volledig dan men zou kunnen wenschen.

Opmerking verdienen de onderteekende artikels, waarbij wij op Nederlandsch kunstgebied de volgende namen ontmoeten: Malcolm Bell, Lionel Cust, Frank Rinder, Edg. Staley, W. Martin, James Weale; vooral beide laatsten leverden voor ons belangrijke bijdragen; bewonderenswaardig is ook hier weer Weale's werkkracht; zijn onuitputtelijken schat aanteekeningen over onze vroege schilders heeft hij eens te meer dienstbaar gemaakt voor het leergrage publiek; we mogen er hem dankbaar voor zijn, en vertrouwen dat velen, die zich met Nederlandsche kunstgeschiedenis bezig houden, zijne medewerking aan dit woordenboek zullen weten te waardeeren. De ongeteekende artikels over Nederlandsche meesters zijn daarentegen van minder belang, en hiervoor zal men doorgaans von Wurzbach met meer vrucht kunnen raadplegen.

Zoolang Thieme en Becker's reusachtig Lexikon niet volledig is — en binnen de tien jaar is dit zeker niet te verwachten — zal Bryan voor algemeene opzoekingen over schilders en graveurs nog wel de beste vraagbaak blijven.

Over de trouwens zeer verzorgde en smaakvolle uitvoering, een paar opmerkingen: de namen der kunstenaars zijn niet vet gedrukt, en boven de bladzijden ontbreekt de aanduiding der daarin behandelde letters of namen; daardoor zijn de opzoekingen lastig. Er werd ook een veel dikker papier gebruikt dan feitelijk noodig was. De uitgever verkreeg dan mooie dikke boeken die er zeer « prijswaardig » uitzien, maar in het gebruik onhandig blijken. De vijf deelen vormen een stapel van ca. 30 cm.; zonder bezwaar zou dien omvang tot de helft herleid kunnen worden — wat voor een woordenboek wel iets te beteekenen heeft. Een ander uitgeverskunstje is het opnemen van illustraties — die overigens zeer fraai zijn, vooral de fotogravures, — maar waarbij men zich afvraagt, wat ze hier eigenlijk komen doen, zoo 't niet is om de uitgave voor een bijzonder publiek aantrekkelijkheid bij te zetten. Een systematisch geïllustreerd kunstlexikon zou zeker zeer nuttig kunnen zijn — maar wat is men gebaat met eenige honderden prentjes, waarvan er nog wel een groot deel de weinig belangrijke werken van weinig belangrijke Engelsche schilders reproduceeren? Er is te veel of te weinig — en de hier opgenomen reproducties kunnen we enkel als ballast beschouwen, die bij het zoeken naar een naam hinderlijk is, en den lezer weinig of niet kan baten. De Engelschen hebben het in 't uitgeven van practische woordenboeken ver genoeg gebracht om niet te beseffen dat dit een fout is. B.



COLLECTION DES GRANDS ARTISTES DES PAYS-BAS ♣ QUINTEN METSYS PAR JEAN DE BOSSCHERE ♣ THIERRY BOUTS PAR ARNOLD GOFFIN ♣ PIERRE BREUGHEL L'ANCIEN PAR CHARLES BERNARD ♣ VERMEER DE DELFT PAR G. VAN ZYPE ♣ LIBRAIRIE NATIONALE D'ART & D'HISTOIRE, G. VAN OEST & Cie, ÉDITEURS, BRUXELLES — (PRIJS PER DEEL, INGENAAID FR. 3,50, GEB. FR. 4,50)

Er kan geen twijfel aan zijn of deze verzameling, waarvan elk deel ongeveer honderddertig bladzijden beslaat, is op 't gunstige tijdstip verschenen. Naast zijn ernstige prachtuitgaven, die meer uitsluitend voor

vakgeleerden waren bestemd, heeft de gunstig bekende uitgever G. Van Oest, den takt en den goeden smaak gehad, om in den vorm van eenige boekdeelen, die alle met een dertigtal buitentekst platen zijn geïllustreerd, een serie monografieën over Hollandsche en Belgische kunstenaars uit te geven. En aangezien kunstgeschiedenis thans een der takken van algemeene ontwikkeling geworden is, behooren studiën van dezen aard onder elks bereik te worden gebracht — en ze moeten góed zijn! Gelukkig staat de keus die de heer Van Oest onder zijn medewerkers heeft gedaan en nog doen zal, er ons borg voor dat die werken ook inderdaad uitstekend zullen zijn.

Waar het boek enkel door de wijze van uiteenzetting schittert en alleen op reeds bekende gegevens is gegrond, zal 't nuttig zijn voor den gewonen beschavingsmensch om die vlot geschreven beschouwingen over kunst te lezen. Maar wanneer het werk én op deze vorm-hoedanigheid én op een eigen verkregen wetenschappelijk onderzoek van den schrijver berust, zal het door bovengenoemden lezer niet alleen, maar tevens door den man van 't vak op prijs gesteld worden, die er de wél-aangename vrucht van waarnemingen en onderzoek op historisch en kunstgebied uit zal proeven.

Zulk een ideale monografie, zal dus de letterkundige wereld zoowel als die van den geschiedschrijver hebben te voldoen. Een moeilijk vraagstuk, dat enkel op te lossen is door het toekennen van gelijke waarde aan deze beide opvattingen.

De vier eerste monografieën behandelen beroemde schilders, aangaande wie geen enkel mensch van beschaving thans meer in 't onwetende verkeert. Metsys werd algemeen bewonderd sedert lang, maar toch werd 't tijd dat de eerste geheelstudie over den meester ging verschijnen. En nog noodiger was 't om eindelijk zooveel mogelijk de heerschende dwalingen te niet te doen, die alom verspreid, aangaande het aantal en de waarde van zijn werken en de parasitaire legenden, die waren om de eerste jaren van zijn leven heên.

Indien de studie van Jan de Bosschere niet zoo oorspronkelijk geschreven is als enkele zijner andere werken, biedt ze ons niettemin de vrucht van eigen persoonlijke onderzoekingen. De schrijver meent dat hij gedurende den loop ervan een zelfportret van Metsys ontdekt heeft. Het is een kop op een der luiken van de *Legende* te Brussel. Zijn uitweiding dienaangaande komt ons tamelijk aannemelijk voor en indien de kritiek 't over dit punt eens kon worden, zou deze ontdekking ons 't eenig bekende portret van den vervaardiger van de *Graflegging* aan de hand hebben gedaan. Verder op geeft hij Quinten een nieuwen leermeester, een bloote veronderstelling, die waarschijnlijk nooit zal kunnen worden bewezen. Het korte hoofdstuk over het ambacht van Metsijs, behelst eveneens talrijke, voor 't eerst uitgesproken vermoedens. Wat de strijdvraag der attributies betreft, die wordt er herhaaldelijk aangevat, vooral naar aanleiding van het tweeluik uit de Verzameling Carstanjen, die de schrijver, niettegenstaande de uitgesproken meening van eerste critici, en hoofdzakelijk afgaand op esthetische bewijzen, aan Metsijs ontzegt. Een zekere stoutheid en oorspronkelijkheid in 't aanvoeren der bewijsgronden ontbreken dus niet in dit boek, zooals uit bovengenoemde opmerkingen duidelijk blijkt.

Het tweede, in de verzameling verschenen deel, is aan Dierck Bouts gewijd. Bouts is een van die schilders, die tegenwoordig onder het groote publiek een beetje bekend begint te worden. En het is heel waarschijnlijk dat de studie van den heer Goffin er toe bijdragen zal, om hem nog meer bekend en bemind te maken, want dit is een onberispelijk geschreven stuk, dat men zonder moe te worden kan lezen. De stof is er op een wijze behandeld, dat het deel van den heer Goffin op een lang tijdschriftartikel lijkt, vlug geschreven, goed op de hoogte, gemakkelijk om te begrijpen en niet door vele documenten verzwaard. Het is bij uitstek een werk ter veelvuldige verspreiding geschikt.

Van het begin af zal het in dit opzicht in den smaak vallen. De lezer wordt overigens voorzichtiglijk in het onderwerp binnengeleid, in een hoofdstuk over de Vlaamsche



QUINTEN METSYS : Mansprofiel. (Verz. André, Parijs).
(Overgenomen uit *Quinten Metsys*, door JAN DE BOSSCHERE).

Primitiven. Dit, op zich zelf zeer belangrijk gedeelte, zou als inleiding kunnen dienen tot een ernstiger, breeder opgezet boek. Het deeltje bevat verder : Het *Leven van Dierck Bouts*, een onderwerp vol distelen en doornen, maar minder duister dan men meent. *De Leuvensche Werken* behelzen goede beschrijvingen, evenals de *Werken toegeschreven aan Dierck Bouts.*

Het juiste oogenblik was wél gekozen om het publiek een studie over het Leven en het Werk van Pieter Breughel den Oude onder de oogen te brengen, die noodzakelijker wijze behandeld als kort begrip, niettemin wat kleur en hoofdlijn betreft, voldoende compleet is. En deze studie, welk een grazige weide vormt ze niet voor den innig modern geschoolden geest ! Met zijn eigen levendig en doordringend vernuft, brengt Charles Bernard ons nog eens te meer de vruchten

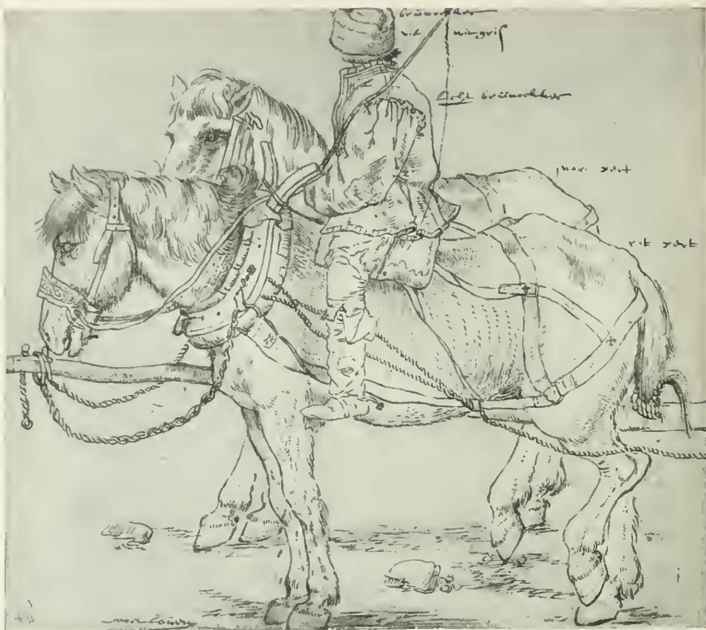


DIRK BOUTS. De H. Maagd en het Kind. (Städelsches Institut. Frankfurt. a M.).
(Overgenomen uit *Thiéry Bouts*, door Arn. Goffin).

van zijn onderzoek onder de oogen, die zeker even schitterend als mooie grenaten en tevens vol vruchtenvleesch en sappigpittig zijn. De schrijver heeft in zijn geheugen het aanzienlijk werk van Breughel gerangschikt en geeft in enkele keurig geschreven bladzijden, een kort begrip van de beteekenis er van. Keurig geschreven en harmonieus, want Charles Bernard heeft zich niet ver van zijn dichtergevoel verwijderd en daardoor ligt er over zijn heele streven als een teeder waas van stofgoud been, waarvan de bekoring zich zóo wél aan de beelden van Breughel aanpast. Zoo bevallig bijeen gevoegd lezen we deze beschrijving als een boeiende oude kroniek.

Wat de grondtoon van 't werk zelf betreft, lijkt het in dit opzicht op elken gewetensvollen arbeid, die op oude bescheiden is gegrond, vooral op die reeds beroemde werken, die in den laatsten tijd herhaaldelijk aan den ouden Breughel werden gewijd.

Voegen we hier thans nog een woord bij



PETER BRUEGHEL DE OUDE : Landelijk span. (Albertina, Weenen).
(Uit *Peter Brueghel l'Ancien*, door CH BERNARD).

over de schoone bladzijden, die Gustaaf Van Zype over het leven en werk van Vermeer van Delft geschreven heeft. Ze zijn zoo geestdriftig dat men er dikwijls zinnen als deze tusschen vindt, waarin de schrijver zich door zijn al te uitsluitende liefde heeft laten verblinden : « Et quand un musée possède un seul Vermeer de Delft, souvent ce tableau modeste devient son plus précieux joyau »... « Et quand on l'aperçoit, tous les souvenirs radieux que l'on vient d'accumuler s'affaiblissent, s'effacent » !

En ziehier wat we in de voorrede vonden :

« Ce petit livre n'est point une étude savante. Son auteur n'a pas la prétention de faire œuvre d'érudit. Il n'a point fait de recherches dans les archives ; il n'a point eu le dessein d'augmenter la documentation commencée par des historiens de l'art et que d'autres historiens compléteront peut-être. Il a simplement réuni des renseignements déjà publiés, des hypothèses déjà formulées par Bürger, par Havard, par Obreen, par MM. Bredius, de Stuers, Hofstede de Groot, Martin, d'autres encore ; et il a essayé d'ébaucher le portrait d'un très grand artiste, de caractériser une personnalité puissante, de dire pourquoi elle mérite entre tous toute l'admiration enthousiaste et le respect ».

En wij mogen er bijvoegen dat de heer Van Zype het programma, dat hij zich voorgesteld had, zeker heeft verwezenlijkt.

R. S.





VERMEER VAN DELFT : De Kantwerkster, (Louvre).
(Uit : *Johannes Vermeer van Delft*, door G. VAN ZYPE).

KARL BAEDEKER : NORDOST-DEUTSCHLAND NEBST DANEMARK ✥ MIT 42 KARTEN UND 78 PLÄNEN ✥ 29. AUFLAGE, 1908, MK. 6.— ✥ — : NORDWEST-DEUTSCHLAND ✥ MIT 42 KARTEN UND 78 PLÄNEN ✥ 29. AUFLAGE, 1908, MK. 6.— ✥ — : BERLIN UND UMGEBUNG ✥ MIT 5 KARTEN, 6 PLÄNEN UND 14 GRUNDRISSEN ✥ 15. AUFLAGE, 1908, MK. 3 —

Een kunsthistoricus heeft wel iets van een commis-voyageur : beiden zijn ze genoodzaakt, een goed deel van hun leven tusschen de wielen te zitten. En waar een handelsreiziger gewoonlijk maar een bepaalde streek te « doen » krijgt, heeft een gewetensvol criticus heel Europa te doorkruisen — om van Amerika nog maar te zwijgen

Een degelijk reisboek, dat hem niet enkel over eet- en slaapgelegenheden op de hoogte brengt, maar hem behoorlijk den weg wijst naar wat hij wenscht te zien en te bestudeeren, is voor hem zeker een onschatbaar bezit. Ook in dit opzicht beantwoordt Baedeker meer en meer aan de hoogste eischen.

De nieuwe uitgaven van Noordoost en Noordwest Duitschland en Berlijn geven hiervan weer eens het bewijs. De kunsthistorische inleiding van Anton Springer zal men steeds met genoegen herlezen en met vrucht raadplegen. Maar wat vooral opmerking verdient, is de zorg waarmee musea en verzamelingen beschreven zijn, met inachtneming der laatste vorderingen op kunsthistorisch gebied. Onze aandacht wordt zelfs herhaaldelijk gevestigd op kunstwerken in kerken, paleizen, enz., waarvan het bestaan minder algemeen bekend is, en die soms toch van het grootste belang zijn. Bij een omreis door een groot deel van Duitschland en Scandnavië hebben we ons onlangs nog kunnen vergewissen, hoe compleet deze handboeken in dit opzicht zijn. In meer ontwikkelde kringen, haalt men voor Baedeker den neus wel eens op, als voor een gids, die net goed genoeg is, om Engelschen en Amerikanen, à rato van zooveel kilometer per uur door museumzalen te jagen; maar uit zulke beoordeeling blijkt alleen onbekendheid met het practische nut, dat Baedeker niet enkel op reis, maar ook in de studeerkamer kan opleveren. Op beide wijzen gebruikten wij de reisboeken herhaaldelijk; slechts zelden lieten ze ons in den steek, haast nooit troffen we er bepaald verkeerde inlichtingen in aan.

Met het volste vertrouwen bevelen we dan ook deze nieuwe uitgaven over Noordduitschland bij alle reislustige kunstvrienden aan.

B.



JOH. VERMEER VAN DELFT. STRAAT IN DELFT.
(Verz. Six, Amsterdam).





DE SCHILDERIJEN VAN DEN DELFTSCHEN VERMEER IN HOLLANDSCHE MUSEA EN VERZAMELINGEN



u in den afgeloopen winter, de Nederlandsche Regeering, met zoo groot inzicht in de belangen onzer schilderkunst en daarmee in die van ons volk, het beroemde schilderstuk : *De Keukenmeid* van den Delftschen Vermeer uit de collectie-Six [1] aangekocht heeft voor een prijs, die, gewettigd als zij is door de belangrijkheid van het werk, exorbitant kan hebben geschenen ; nu dan de aandacht op Vermeer meer algemeen is gevestigd, meenen wij het oogenblik gekomen om de oorzaken na te gaan van de groote bewondering, van het de laatste jaren gestadig stijgend enthousiasme voor dezen schilder, misschien niet altijd in evenredigheid met dat voor de andere meesters der 17de eeuw, zelfs niet voor de allergrootsten

Bij deze overwegingen moeten wij ons beperken tot de zich in Hollandsche verzamelingen bevindende werken. Want, ongerekend nog dat ons lang niet al de werken van Vermeer bekend zijn, zoo is toch voor het meerendeel der Hollanders, voor de schilders ook, de Vermeer-appreciatie gegrond op de beide stukken uit de collectie-Six, het *Stadsgezicht*, doorgaans het straatje of de huizen genoemd, en *De Keukenmeid*, nu als 's lands eigendom in het Rijksmuseum geplaatst; *Het Lezende vrouwtje* in hetzelfde museum en het *Gezicht op Delft* in het Mauritshuis, en het *Meisjeskopje* uit de collectie des Tombes, sedert enkele jaren het eigendom van dit museum. Hier zijn nog bijgekomen *De Brief* in het Rijksmuseum en *De Allegorie van het Nieuwe Testament*, in het Mauritshuis, werken die wel tot de kennis van Vermeer, doch weinig tot de meerdere appreciatie konden bijdragen. Men kan hierbij nog het *Het Toilet van Diana* noemen, dat in 1876 op naam van Maes aangekocht, later, door een te voorschijn gekomen handteekening als het werk van den Utrechtschen Vermeer of van der Meer herkend werd en waarin men sedert

(1) Afgebeeld in het Juni-nummer van dezen jaargang (Deel XIII, blz. 208).

korten tijd een Delftsche Vermeer meende te mogen zien, een veronderstelling die door het vinden van een Bijbelsch schilderstuk, eenigen grond moet hebben gekregen. Hoe dit zij, met de zich ten onzent bevindende werken heeft het noch in de kleurschikking, noch in de behandeling — beide verraden Italiaansche invloeden — iets gemeen, evenmin als de behandeling der boomen overeenkomst vertoont in die der beide stadsgezichten waarin bovendien nog het blauw door oxydeeren de overhand heeft op het geel. Alleen de dienstmaagd, zoo koel gehouden, zoo Hollandsch tegenover de overige figuren, doet aan de zijne denken.

Het is niet te ontkennen dat de bewondering van vele jongeren onder schilders en kunstliefhebbers dikwijls zoo niet oprechter, dan toch stellig spontaner is voor enkele werken van den Delftschen Vermeer dan bijvoorbeeld voor een Rembrandt. En toch, niemand zal of kan willen ontkennen dat Rembrandt een veel grooter persoonlijkheid is, veel meer uitgebreidheid, veel meer diepte bezit ; dat bij hem bijna in elken krabbel, in elke schildertoets, de drift voelbaar is, de hartstocht eener overvolle natuur, de ontroering, een wiens ziende oogen, wiens verbeeldingskracht hem de diepten van het leven, hem de grootheid openbaarde van onbewuster tijden en die tegelijk in eenvoud van gemoed de dingen kon zien gelijk een kind.

Weinig of liever niets van dit alles is bij Vermeer te vinden. Hij is noch eenvoudig van hart noch kinderlijk en evenmin schijnt hij zich opgehouden te hebben met de diepere zijden van het leven, tenzij hij die in het pure contour van een vrouwengelaat peilde. En ofschoon hij, evenals zijn meeste tijd- en landgenooten, Bijbelsche onderwerpen geschilderd moet hebben, zoo zag hij althans naar de reproductie te oordeelen, weinig van het door innerlijke ontroering belangrijke en zinrijke moment in zijn *Christus bij Maria en Martha*. Terwijl hij alles saamgenomen, in zijn figuurstukken — over de beide stadsgezichten spreken wij later — ten eenen male verstoken is van die warmte, van die menschelijkheid, waarmede Rembrandt alles wat hij met zijn hand aanraakte leven gaf.

En ook in zijn interieurs lijkt hij in het ontkennen van het door Rembrandt tot in de kleinste nuances doorgevoerd clair-obscur, technisch eer een Primitief; en het wil wel schijnen of hij, de zooveel later aangekome op een tijdschip dat men kon denken dat de Hollandsche, dat de Nederlandsche schilderkunst haar uiterste grenzen bereikt had, tegen allen en alles in de eenige geweest is die den voet dwars gezet heeft tegen den invloed van een reus als Rembrandt, welbewust dwars, als wilde hij bewijzen dat er nog een andere kant was aan de dingen.

En wat de overige groote interieurschilders aanbelangt, de Hooghe, Jan



JOH. VERMEER VAN DELFT: Gezicht op Delft.
(Mauritshuis, Den Haag).

Steen, Ter Borch, — was Vermeer volmaakter in het vertastbaren van binnenkameratmosfeer dan de eerste? Was hij inniger? Kon hij zoo heel en al zich zelf van zijn schilderij vrijmaken als de eerste in zijn kelderkamer of in de *Binnenplaats* van een Hollandsch huis? Wist hij zijn figuren eleganter in de ruimte te zetten, deftiger ook, verfijnder van modelé dan Terborch? Evenaarde hij in het weergeven van instantané waargenomen houdingen, in frischheid van geest, een Jan Steen? En bezat hij eigenlijk wel iets van die kennisvolle economie in 't schilderen waarvan volgens Burty, de Vlamingen en de Hollanders het geheim kenden om met schijnbaar eenvoudige blonde frottis corps te geven?

Neen, het wil zelfs wel lijken of hij bij deze vergeleken verrassend onhandig in het poseeren in de compositie is, onhandig in het barricadeeren door middel van stoelen en tafel van het eerste plan, onhandig in de brutale vierkante uitknipsels tegen een witte muur, zooals in het prachtig-fijne stukje

uit de van der Hoop-collectie in het Rijksmuseum; onhandig in het perspectivische zooals in *De Brief* in dat Museum, — waarboven ieder zeker gereedelijk *De Kelderkeuken* van de Hooghe of *Het Ontbijt* van Metsu, zal stellen; — koud op het onaangename af in *Het Nieuwe Testament*, een allegorisch onderwerp, dat hem overigens slecht afgaat wijl het meer fantasie eischt dan waarover hij beschikken kan en waarvan alleen het somptueus geschilderde gordijn hem kon doen ontdooien.

En aan den anderen kant, stel daar tegenover de beide Stadsgezichten, waar de grootste kundigheid in het toepassen van wat men in de 17e eeuw het clair-obscur en in onzen tijd de atmosfeer noemt te vinden is, waar de kennis van perspectief, van compositie, waarin de gelukkigste evenmaat in lucht en landschap, van de tot in de kleinste deelen doorgevoerde kleuren, ondergeschikt gehouden allen aan het schoon ensemble, waar de lumineuse lucht zich statig achter de met luchtspelingen rijker geworden huizenbouw strekt, en om kort te gaan, de Delftsche meester de rijpe, deftige zeggingskracht der groote meesters aan moderne kleurbehandeling paart, die, onbenaderbaarder nog in de huizen bij Six, even onbenaderbaar als in zijn figuren, een volkomenheid geeft, een volmaaktheid van techniek en sentiment, als men in de Hollandsche schilderkunst moeilijk overtroffen zal vinden, zooals een Franschman, die omstreeks het midden der 19e eeuw er van gezegd heeft dat men zoo niet meer de natuur zag, dat er zelden zoo geschilderd was, zelfs niet door Rembrandt.

Is Vermeer dan grooter, is hij volkomener in zijn stadsgezichten dan in zijn intérieurs?

Ik geloof van ja.

Is hij daarin boeiender, prikkelender, onnaspeurlijker?

Stellig neen.

Niet zonder reden heeft Bürger, wien de eer toekomt den Delftschen Vermeer uit de betrekkelijke vergetelheid waarin hij omstreeks het midden der 19e eeuw was verzonken als een krachtige persoonlijkheid naar voren gebracht te hebben, hem een sphinx genoemd.

Voor hen die zooals in het eind der 19e of het begin der 20e eeuw, in hun positivisme alles zoeken te verklaren, te begrijpen, alle tegenstrijdigheden meenen op te kunnen lossen, heel het mysterieuse complex van den kunstenaar, van het genie, — voor hen is de Delftsche Vermeer als een sphinx, welker raadseltjes moeilijker op te lossen zijn dan die van de antieke, raadsels naar welker oplossing nog vele geslachten zullen streven.

Vermeer vraagt u van waar de groote aantrekkingskracht is, die hij, ondanks zijn gemis aan expansie, ondanks gemis aan warmte, op zijn tijd-

JOH. VERMEER VAN DELFT: HET LEZENDE VROUWTJE.
(Rijksmuseum, Amsterdam).



genooten en op onze tijdgenooten uitoefent; hij stelt u ondanks veronderstellingen, voor het raadsel van zijn leermeesters, hij stelt u voor het verschil tusschen zijn Intérieurs en Stadsgezichten, en meerder dan deze allen is het raadsel van zijn kleur, van zijn techniek.

« Le sphinx antique, c'est l'intelligence impuissante », zegt Hello. En voor den enkelvondigen, den enthousiasten beminnaar zijner kunst is ook in Vermeer de sphinx niet zichtbaar, niet voelbaar. De eerste vraagt, verklaart, zoekt te verklaren, zoekt de raadsels op te lossen; de laatste bewondert zonder te vragen. Hij zoekt niet te verklaren, niet te begrijpen. Hij geeft zich over aan zijn genieten, aan de bekoring. Ook voor ons, in den tijd dat wij het diepst verzonken waren in de schoonheden der beide Vermeers in de Collectie Six, in het *Blauwe vrouwtje* in het Rijksmuseum, in het *Gezicht op Delft* in het Mauritshuis, bestonden deze vragen niet. Wij dachten nimmer aan leermeester, aan het verschil tusschen zijn werken, aan de bizondere plaats die hij onder zijn tijdgenooten innam, hoe vreemd hij betrekkelijk stond in zijn tijd, en het eenig raadsel dat hij ons iederen dag opnieuw opgaf, en aan welks oplossing iederen keer weer met hartstocht gepoogd werd door te dringen was dat van zijn werkwijze : of hij met glazuren werkte dan wel of hij zijn verf met vernis aanmengde; hoe of zijn onderschildering wezen zou, hoe hij zijn kleur, zijn blauw, zijn geel en ook het wit van zijn kalkmuren kreeg.

« Décidément van der Meer de Delft, affectionnait le bleu ciel ! » zegt Bürger. Maar ook, voor hem moet de kleur als kleur, de schoonheid der primaire kleur een zinnelijke bekoring gehad hebben; de brekingen ervan in het licht, de verdonkering in de schaduw, het zich verdiepen in de elementen der kleur, in haar principe, het moet hem hartstocht geweest zijn, het analyseeren, misschien wel met behulp eener lens, moet voor hem een intelligent genot geweest zijn. En de bizonderheid ons door de historie overgebracht dat hij dicht op zijn modellen zat zal, zooals vermoed is, wel niet uit bijziendheid geweest zijn — want in zijn *Gezicht op Delft* zat hij op grooten afstand genoeg om de onderlinge verhouding der vlakken en plannen te kunnen overzien, — als wel om scherper nog de kleur te kunnen ontleden onder den glans van het daglicht, de lichtemanatie om de kleur, die zwevingen van reflectie-licht om de schaduwpartijen, van wie men buitenshuis, en ook binnenshuis niet altijd weet waar zij van daan komen, en welke hij met kleine stipjes kleur zocht uit te drukken, niet altijd, niet overal, niet systhematisch, niet wetenschappelijk zooals de Fransche neo-impressionisten, en ook niet zóó, dat ze zijn werk verfraaien, het picturaal effect verhoogen, maar waarmee hij althans voor een tijd, men vindt ze weinig meer naar 1665, waarschijnlijk datgene zocht te voorkomen, wat de schilders « het heele » noemen, het te egale van

kleur en daardoor te onbewegelijke kleurvlak. En toch, ik weet niet, ik geloof niet dat Vermeer bedoeld heeft dat die stipjes zoo opzettelijk te voorschijn zouden komen als in de gordijn van de *Allegorie van het Nieuwe Testament*, als in het gedeelte van de ophaalbrug in het *Gezicht op Delft*. Men vindt ze lang niet overal waar men ze zoeken zou, en waar men ze meer vermoedt dan ziet, zooals in het lichtgedeelte van den hoofddoek in het Meisjesportret, daar zijn ze het werkzaamst, terwijl, waar ze voor het verband noodig konden zijn, b. v. in het blauw der boezelaar in de *Keukenmeid*, in het tafelkleed ze niet te vinden zijn. Hierdoor zou men er toe komen te denken, dat deze stipjes bij het schoonmaken, bij het wegnemen der oude vernis te voorschijn zijn gekomen. Doch dit is niet zoo. De stipjes zijn er welbewust opgezet als kleine bolletjes verf, bijwijlen nog van een glimlicht voorzien. Hoewel zij belangrijk zijn voor de kennis van de techniek, wordt er toch te veel de nadruk opgelegd op een proefneming waarmee de Delftsche Vermeer noch staat noch valt. In ieder geval, behoeft men er aesthetisch nauwelijks rekening mee te houden, al zijn ze ook belangrijk voor de kennis van zijn techniek.

Het subtielst is Vermeer waar hij de wisselwerking van twee complémentaire kleuren geeft, het blauw en het geel, gesteund beider zuiverheid door het wit eener kalkmuur, welks wit even savant geschilderd, door haar uitstraling meedoet, als overigens ook een of andere donkere neutrale kleur, die alleen daar schijnt te wezen om de eene kleur door middel van de andere, haar waarde te geven.

En niet alleen dat zich hartstochtelijk verdiepen in de kleur om de wille van de zuivere kleur, maar ook dat meer theoretische, die meer op proeven berustende kunst van onderschilderen, de meer alchymistische kunst van glazuren, dat bij hem zooals in de figuurtjes op de beide stadsgezichten, in het wit ook onderaan de huizen bij Six, meer op een in den oven verhit émail gelijkt dan op een dun neergelegd glazuur — alsof hij de geheimen dier groote pottebakkers, zijn stadgenooten, allicht zijn vrienden, bestudeerd had.

Zooals hij het blauw toegepast heeft, zoo zuiver, zoo ongerept, zoo gaaf, zoo glanzend, het blauw en het wit, zoo robust als het pas gaf, het geel, zoo objectief volmaakt, zoo zich zelf, zijn gevoel ondergehouden aan de schoonheid der zuivere kleur, zoo heeft niemand het in zijn tijd, noch na hem gedaan.

En geen van allen, schoon zij allen in den vollen zin coloristen waren, behalve misschien Ruisdaal — en getuigde ten slotte diens onderwerping der kleur niet toch van gevoel voor kleur —; zelfs Rembrandt niet, want ondanks dat men uit de *Nachtwacht* even moeilijk het geel, als uit Staalmeesters het rood zou kunnen missen, zoo is voor hem voor wien de verbeeldings-



JOH. VERMEER VAN DELFT : Jong meisje.
(Mauritshuis, Den Haag).

kracht, kleur, atmosfeer, teekening slechts de middelen tot uitdrukking zijn, de groote beweegkracht een andere, terwijl bij Frans Hals ondanks zijn glanzend zwart en wit, ondanks het in zijn Haarlemsche stukken met zooveel brio geschilderde blauw en oranje der sjerpen, de kleur slechts bij uitzondering de basis is waarop hij zijn schilderij bouwde ; en hoewel men Pieter de Hooghe en Metsu evenweinig zonder rood als Ter Borch zonder zijn praalvol zilver-wit zou kunnen voorstellen, zoo is bij geen van allen de kleur zóó zeer de basis, de beweegreden als bij den Delftschen Vermeer.

In een Engelsche kritiek werd van Vermeer's *Jonge Vrouw aan het Klavier* in de National Gallery, de compositie afgekeurd op grond dat het vierkante

schilderij aan den wand op onhandige wijze in aanraking kwam met het hoofd van het jonge meisje. Een ander repliceerde op deze kritiek : « De compositie steunt bij Vermeer niet op de rythmiek der lijnen, maar op de schikking der vlakken kleur, eenigermate op de manier der Japanners ».

Ook op Whistlers kleur-arrangementen, symphonieën in blauw en goud, in blauw en zilver, in zwart en grijs, waren de Japanners niet zonder invloed geweest. En zooals de 19den eeuwsche cosmopoliet een verfijnde kenner, een verzamelaar was van Chineesche en Japansche porceleinen in zeldzame merken, zoo zou het ons weinig verwonderen, — ja misschien zoo weinig dat men hierin de sleutel van Vermeer's gerechercheerd blauw en wit kon vinden — zoo de prachtige stalen van Chineesche porceleinen in de 17de eeuw hier zoo overvloedig geïmporteerd, de prachtige lange lijzen, niet slechts zijn bewondering zullen gehad hebben maar ook op zijn werk van invloed mogen geweest zijn, zooals zij stellig aan zijn tijdelijke voorliefde voor de combinatie van blauw en wit niet vreemd waren.

In het lezende vrouwtje, het blauwe, in het Rijksmuseum, wil het wel schijnen of het heel en al begonnen is om dat blauw en wit : hoe het blauw zich aan de licht- en schaduwzijde van het figuurtje vertoont tegen de witte muur, hoe het blauw verdiept of vervaagt in de schaduw, hoe de aard der slagschaduwen is — want dat de kleur van het voorwerp, dat de schaduw werpt invloed heeft op de schaduw, dat wist deze kleurontleder al een paar honderd jaar voor de Fransche-neo-impressionisten — hoe de reflectie van stoelbekleeding, blauwe jakje, matblauw tafelkleed en blauwe stok van de landkaart op de daartusschen gelegen vierkanten witte muur uitstraalt en waardoor dat gedeelte van den witten muur iets van het blauwe fond of liever van de blauwe materie van Japansch porcelein verkrijgt waarop de vlakken blauw, geëquilibreerd door de kleurverdeeling afkomen en toch meedoen in het vlak.

Evenals het nog hooger opgevoerde, subtielere Meisjeskopje in het Mauritshuis, hooger omdat het émail van 't gelaat, het wit der oogen, het wonderwel natuurlijke mondje, de aanvalligste meisjeslippen ooit door verf veraanschouwelijkt, de vergeestelijkte uitbeelding ook van de parel, meer meeijverend met het blauw dan het peinzende kopje in het hierbovengenoemde, is het één verfijning van gedachte, één ideaal van kleur, streelend in het zinnelijk teedere der kleur, een hartstocht voor de zuiverheid der kleur, zooals vóór hem in de door het medium van bruin beheerschte schilderkunst onzer 17de eeuw weinig of niet gekend was, een schoonheidszin gepuurd uit een op kleuren verliefd ras, dat in intrensiker behandeling, in diepzinniger samenhang, in weergaloozer stijl, zijn toppunt vindt in het groen van Jan van Eycks *Arnolfini* in de National Gallery. Men moet het niet van nabij zien. Het is eensdeels te veel verpoetst, en ook weer te veel gebarsten

JOH. VERMEER VAN DELFT DE BRIEF.

(Rijksmuseum, Amsterdam).



om de volle schoonheid er van dichtbij te kunnen genieten. Op een afstand, de rug naar het venster gekeerd, openbaart het eerst ten volle het ideaal ongerepte van een jong meisjesgelaat.

Is het, sedert van een dateeren van Vermeer's werken, op een na, het Dresdensche, geen sprake is, vermetel het toppunt van den weg die langs het *Lezende Vrouwtje* voert, te zien in het *Jongemeisjes Portretje*, uit welker hoogte punt van glansrijke ongereptheid, de neergaande lijn in *De Brief* en in de *Allegorie van het Nieuwe Testament* verloopt, zij het ook dat er nog overgangen tusschen te vinden zijn?

Hoe men hierover denke, men kan moeilijk anders dan in *De Keukenmeid* een werk te zien dat in volle kracht van den maker geschilderd is. Ofschoon evenals de beide bovengenoemde werken zonder precedent, is het toch wat kleurvoering betreft, lang niet zoo subtiel, lang niet zoo verfijnd, en op lange na niet zoo analytisch, lang niet zoo ideël. Wat het schilderen aanbelangt is het robust aangepakt, zoowel in het modelé van het gelaat als in de geëmpateerde behandeling der witte kap, als in de forsche uitbeelding van het gele jakje, in het robust geschilderde stilleven, welks rood, bruin, geel en blauw meer een aanloop schijnen voor de kleuren in het figuur dan dat het om-zich-zelfs wille of op zich zelf geschilderd is, meesterlijk in de volumes, meesterlijk in de consequentie van het witte daglicht dat neerstrijkend op het staande vlak eener gekalkte muur, in het schuiven over figuur en tafel, de kennis van een landschapschilder verraadt. De vloer en daaromheen is onbelangrijk gebleven, het is niet opgenomen in de gedachte der kleurvoering. En wanneer men bedenkt wat een Ter Borch van zoo'n vloer gemaakt zou hebben, hoe hij het figuur er uit had laten overeindrijzen dan is dit pover. Het is trouwens alweer een bewijs dat hij te dicht op zijn modellen zat, waardoor hij hieroverheen keek, en tevens is het een bewijs dat de kleur hem alleenlijk interesseerde.

Maar aan den anderen kant, vergelijk nu eens dit figuurtje tegen den witten kalkmuur met een ander beroemd schilderijtje van een zelfde gegeven, *De Spinster* van Nicolaas Maes tegen een sterk verlichtte muur, hoe prenterig wordt dit beroemde werk, om nog niet te spreken van het *Gebed voor den maaltijd* vergeleken bij deze Vermeer, hoe kunstmatig schijnt de verlichting, hoe betrekkelijk behaagziek vergeleken bij Vermeer, die niet aan publiek dacht, voor wien schilderen was een oplossing te zoeken voor een moeilijk kleur-vraagstuk, die zocht naar het vermogen om licht, om glans aan de kleur te geven, een voor wien schilderen aan alchymie grensde.

Thoré die van dit schilderijtje zegt: een onvergelijkelijke vastheid van teekening en van modelé, voegt er bij, dat hij, Vermeer, dit van niemand

anders dan van Rembrandt geleerd kan hebben, met welke opmerking wij van zelf op de vraag komen wie Vermeer's leermeester kan geweest zijn.

Het is zoo van lieverlede gebruik geworden, om voor vast aan te nemen dat de Delftsche Vermeer de leerling is van Carel Fabritius, die op zijn beurt de leerling zou geweest zijn en ook wel geweest zal zijn, en dan zeker de talentvolste, van Rembrandt.

Doch nu Dr. C. Hofstede de Groot in zijn waardevol vervolg op de beredeneerde catalogus van Smith, de bron er van geeft, blijkt het dat dit niet meer is dan een vermoeden, een veronderstelling gegrond op een rethorische beeldspraak. Dat wil zeggen, in De Beschrijving van Delft door Bleyswyck komt een gedicht voor op den dood van Carel Fabritius, waar in het laatste vers gezegd wordt, dat deze Phönix tot schade der kunst onderging, doch dat gelukkiglijk Vermeer uit het vuur te voorschijn kwam en dezelfde meesterlijk dezelfde paden bewandelde.

Eerlijk gezegd zie ik wel dat dit op een Delftsch kunstenaar slaat maar daarom schijnt het nog niet noodzakelijk dat daarom Vermeer de leerling van Fabritius zou moeten wezen. Dit is trouwens ook uit beider werk moeilijk te bewijzen tenzij men aan het woord leermeester niet meer gewicht hecht dan als iemand bij wien men de beginselen leert, dan is best aan te nemen dat de verhouding bij hem een geheel andere was, een meer hedendaagsche misschien dan bij schilders als Rembrandt en Rubens.

Want, noch de kleurverdeeling, noch de verfbehandeling, noch de warme Rembrandtsche tonaliteit, die bij de Fabritius in Boymans tot realistischer uitbeelding kwam, noch de perspectivische teekeningen waarin deze zoo heette uit te munten dat hij ze op de wanden van woonvertrekken toepaste om de kamers grooter te doen schijnen, — ook al is het mogelijk dat Vermeer hierdoor op doorkijkjes kwam, en ook vindt men het rijpe modelé, de vloeiende schilderwijze, de op rood gestemde toon, van Fabritius' portret van Abraham de Notte te Amsterdam niet bij Vermeer terug. Ja, het heeft ons wel eens geleken of Fabritius op zijn beurt den invloed heeft ondergaan (hij trad eerst één jaar eerder in het gilde dan Vermeer) en wel in het beroemde *Puttertje*, dat, ofschoon warmer en breeder geschilderd, toch in de witte kalkmuur en de slagschaduw daarop, dezelfde preoccupatie vertoont. Het kopje, het bovengedeelte der *Keukenmeid* is het eenige van de Vermeers hier, dat in het forsche modelé, in het geëmpateerde niet aan Fabritius, maar aan de macht van licht en donker van diens grooten leermeester herinnert. En toch heeft Rembrandt, wiens gedachten meer gericht waren om onder het uiterlijke het innerlijke te ontdekken, heeft hij de schaduwval die voor een blank gelaat strijkt, ooit zoo objectief geanalyseerd, zoo straf doorgevoerd de

JOH. VERMEER VAN DELFT: ALLEGORIE VAN HET NIEUWE TESTAMENT.
(Mauritshuis, Den Haag; in bruikleen van Dr. A. Bredius.)



kleur, zoo fijn en tegelijk zoo robust uitgebeeld het complex van gelaat onder den witten hoofddoek, boven de witte halsdoek. Dr. Bredius zegt hiervan : « We gelooven het dat Fabritius Vermeer's leermeester is, maar welk een onderscheid tusschen die beiden. Fabritius sluit zich geheel aan bij Rembrandt zooals zijn studiekop te Rotterdam bewijst. Zelfs in het kleinere schilderijtje te Schwerin is hij Rembrandtiek, maar heeft niets van dat eigenaardige wat alleen Vermeer bezit èn zoovele tegenwoordige schilders nastreven; vooral dat eigenaardige *licht* dat alle andere schilderijen die men naast een Vermeer hangt somber doet schijnen. Vermeer doodt ze allen. »

En de beide stadsgezichten?

Hoe woorden te vinden voor den schilder dezer beide wonderwerken, van de huizen bij Six, eens en voor altijd neergezet, onaanraakbaar, onnaspeurbaar in hun stille glans; van het *Gezicht op Delft*, grootscher, menschelijker misschien als schildering, en toch in de volkomenheid, in het natuurlijke, in het grootsche, een éénheid in zijn tijd als in de onze.

Waar leerde hij zoo overrompelend eenvoudig schilderen, van waar had hij die ontzachelijke vizuëele zuiverheid om zoo te zien als hij die twee huizen zag? Waar leerde hij den samenhang zien van een stadsgezicht, waarin niet alleen alle détails aanvaard zijn, maar dat tegelijk zóó door den glans van het licht overgoten is, zoo omspeeld is van licht, dat men niet aan détailleeren of niet détailleeren denkt, maar zijn hart vasthoudt omdat voor zulke verhelderde oogen, voor zulk een klaren geest, voor zulk een onopzettelijkheid, voor zoo fijne en tegelijk groote kennis, alle begrip ophoudt?

Bij wie kan hij geleerd hebben de prachtige samenhang, de moderne kleurbehandeling, de lumineuze lucht achter de roode daken van het oude Delft, bij wie de stijlvolle weergave der waterspiegeling, stijlvol zonder de zuiverheid zijner visie te verzaken, waar zooals men onder sommige luchten, bij enkele windrichtingen het gebouwen-complex van het Binnenhof in den Vijver kan zien weerspiegelen, met dezelfde rimpelingen, dezelfde schaduw- en lichtkleur, met bijna de zelfde silhouetten? Bij wie de émail-figuurtjes op het eene stadsgezicht als op het ander? Is niet het eene, als het andere zonder éénig précédent? En trouwens, wat is een leermeester eigenlijk? Hoe zelden wordt de persoonlijkheid van groote kunstenaars verklaard door de namen hunner leermeesters! Noch Jan van Eyck, noch Rembrandt, neen ook niet Vermeer, ondanks zijn geringe bagage, kan men verklaren uit opvoeding en leermeesters, als in zoover dat er iemand en iets geweest zal zijn dat hen aan hem zelven ontdekte. En hoewel natuurlijk het milieu waarin zij leefden niet zonder invloed op hen was, evenals zij niet zonder invloed waren op een volgend geslacht, toch kan men, wanneer men de zoogenaamde voorloopers

en de imitators ziet, zeggen dat de groote meesters spoorloos kwamen en verdwenen zonder van hun glansvolle verschijning een ander spoor na te laten dan de schoonheid hunner werken.

Het is reeds meer gezegd, dat wij in onzen tijd alleen die oude meesters oprechtelijk kunnen bewonderen of liever begrijpen, wier kunstuiting, wier beschaving in een of ander opzicht samenvalt met die van onzen tijd, of althans op een of andere wijze de verlangens van onzen tijd bevredigt.

En dan is de geest van onzen tijd meer gericht op volmaaktheid dan op grootschheid, meer op kleurzuiverheid, op vormbeheersching dan op fantazie, verbeeldingskracht, dan op inspiratie, dan zelfs op het meeste : het vizionaire.

Alles is reactie, komt uit reactie.

En zoo zal het allicht uit reactie geweest zijn dat in den tijd dat de aandacht voor Rembrandt begon te verminderen, korten tijd na het midden der 17de eeuw, Vermeer zoo ook niet bij het groote publiek dat een Bol, een Dou kon voldoen, dan toch bij de fijnere kunstminnaars in trek kwam, en van de koele schoonheden van dezen onafhankelijken kunstenaar meer begeerde dan de grootschere, de zooveel genialer, zooveel hartstochtelijker werken van den universeelen Rembrandt.

De niet slechts voor dien tijd en voor het genre hooge prijzen, welke men voor Vermeer's werk besteedde, maar ook het verhaal — laat het slechts gedeeltelijk waar zijn, dat toen de Fransche reiziger Monconys bij Vermeer kwam om iets te koopen, deze niets op zijn atelier had, zijn althans het bewijs hoezeer men zijn werk op prijs stelde, hoezeer men het begeerde. Het is waar, een Vermeer was toen al bijna even zeldzaam als nu. Hij werkte lang aan zijn stukken en al zijner behalve de vijf-en-dertig zijn stukken, en al zijn er behalve de twee-en-dertig, in de laatste jaren tot vijf-en-dertig uitgedijd, die men meent te kennen, volgens de catalogus van Dr. Hofstede de Groot nog een kleine vijftig in catalogussen van veilingen vermeld, en sedert niet terug gevonden, het aantal zijner werken zal altijd klein geweest zijn. Een natuur zoo op het principe der kleur, zoo op proefnemingen, zoo zeer op het subtielere gezicht, heeft niet veel te zeggen. Zijn geest is te zeer op het volmaakte gericht, is te bewust, dan dat zij zich gemakkelijk zou kunnen uiten, dan dat bij haar het eene beeld, de eene gedachte de andere volgt, onophoudelijk.

Maar te midden zijner tijdgenooten, een der laatst aangekomen, staat hij rustig, zelfbewust tegenover Rembrandt. Twee verschillende naturen of, zooals Henri Beyle zou zeggen, twee temperamenten.

Aan Rembrandt de drift, de drift om te scheppen, om zich uit te spreken,

de verbeeldingskracht, de idée, de breedheid en de diepte tegelijk; aan den Delftschen Vermeer de zinnelijke liefde voor de kleur als kleur, de hartstochtelijke lust naar het volmaakte.

(Den Haag, 1908). G. H. Marius.

BIBLIOGRAFIE :

Dr. A. Bredius : Oud Holland.
Dr. C. Hofstede de Groot : Catalogue raisonné en « Johannes Vermeer ».
Dr. W. Martin : Woord en Beeld.
Jhr. Dr. J. Six : Oud Holland.





PORTRET VAN REMBRANDTS MOEDER

(Vroeger bij Arthur Sanderson, Edinburg, thans bij A. Preijer den Haag)



HET blijft iets aantrekkelijks in de werken van schilderkunst, dat zij, meer dan bij voortbrengselen van andere kunsten het geval is, niet alleen in hun verband tot ander werk, maar tevens in hun techniesch uiterlijk zelve, vaak gelegenheid geven, de wijze na te gaan, waarop zij gegroeid en kompleet geworden zijn. Er ligt dan iets in alsof het ons gegund ware, de wording van het schilderij, althans bij stooten, nog mêe te maken, en het allengs te zien wassen en rijpen. En het gave kunstwerk wordt ons daar minder afwerend vreemd, beter te benaderen, navoelbaarder, levender, warmer door. Zoo is het met dezen wonderen ouwevrouwe-kop, waarin de wegen inderdaad eenigszins te volgen zijn, die de schilder betrad, toen hij ontroerd hem wrocht.

De jonge Rembrandt was niet in de werkplaatsen opgevoed van schilders, die hem vooral levensgroote koppen hadden leeren schilderen. De opleiding van den ook in letterkennis subtieler dan de meeste schildersleerlingen onderlegden zoeker, was die van een fijnschilder geweest, zooals ook de uit zijn Leidsche periode voortgekomen school, later in de Hollandsche schilderkunst bij uitstek het fijnschilderen zou vertegenwoordigen.

Hij kwam voor klein formaat dus beter beslagen ten ijs, bewoog zich aanvankelijk ongedwongener in beperkter afmetingen. Vandaar ook wel een der redenen waarom zijn vroegst bekende etsen reeds zoo buitengewoon volmaakt konden zijn. Op minder dan een handvlak vermocht hij met de naald uit te beelden wat hem vervulde.

Een van die oudst gedateerde etsjes (1628) is de zoogenaamde *Vieille à bouche pincée* (Bartsch 352), het vlak van voren geziene, vlak van opzij verlichte, en recht voor zich heen van onder een zware kap naar beneden kijkende vrouwekopje van het bekende type, waarin men met bepaaldheid meent des schilders moeder te mogen zien. Het hooggewelfde voorhoofd en

Phot. C. M. Dewald, den Haag.

REMBRANDT: PORTRET VAN ZIJNE MOEDER.

Eigendom van den Heer A. Preyer, den Haag).





REMBRANDT: Geetste kop van zijne moeder, 1628. (z. g. *Vieille à bouche pincée*, Bartsch, N° 352, tweede staat).

het breed uitkroezende haar gaan onder de kap verborgen, maar de zacht en vèr kijkende oogen, de besliste neus en de verstandige mond zijn er niet minder kennelijk om, terwijl juist in den wangzak, de kin en de rimpeling boven den neuswortel, die trekken uitkomen, welke aan Rembrandts eigen gelaat in later jaren herinneren. Op de meeste drukken van deze overigens zeldzame kleine prent staat het kopje vlak tegen den onderrand van de plaat aan. Maar op een drietal afdrukken van een eersten staat, waar men nog maar alleen het gelaat zelf op ziet, zonder de kap, is er veel meer ruimte onder de kin. Een dezer afdrukken, in het Prentenkabinet te Amsterdam berustend, is met krijt bijgeteekend.

Denkt men zich nu dien eersten staat van dit etsje in spiegelbeeld, zooals het vanzelf op de plaat naar de natuur werd geteekend, dan vindt men er een volledig vóórstadium in van het schilderij dat ons bezighoudt.

Het buitengewone, dat uit den aldus op het koper geteekenden kop in die houding kwam spreken, is Rembrandt blijkbaar ten spoorslag geweest om hetzelfde motief in een schilderij voller te behandelen, zooals hij wel meer een geëtst portret-motief later in schilderij verder uitdiepte. Dat hij zich hier zonder nadere voorbereiding driftig aan overgaf, blijkt uit de omstandigheid, dat hij zich den tijd niet gunde er een nieuw paneel voor te zoeken. Hij nam een plankje waar al wat op geschilderd stond. De verfranden en -ruggen, die van die eerste schildering nu nog te onderkennen vallen, doen vermoeden dat het een buste was van een soort van krijgsman, zooals men er uit dien tijd meer van hem kent, en die hij naar zichzelf of naar zijn vader schilderde. Van boven rechts ziet men duidelijk de omtreksporen van een veer of pluim. Rechts op zij vindt men schuinsche strepen die aan een musket of handboog konden doen



REMBRANDT: Geëtste kop van zijne moeder, 1628. (Bartsch N° 352, eerste staat). Met krijt bijgeteekende afdruk in het Prentenkabinet te Amsterdam.

denken. Van onderen aan die zijde onderscheidt men een afloopende schouderlijn, en over de borst schijnt dan een keten gehangen te hebben, zooals waarmèe hij zijn fantastiesch uitgedoste modellen in dien tijd meer tooide.

Maar dat werd alles nu enkel gebruikt pour avoir un dessous. Een kunstenaar die iets in zijn hoofd heeft dat hem tot uitbeelden dringt, voelt zich licht bereid om daartoe alles in den smeltkroes te werpen. Niets schijnt hem dan de moeite waard als wat hem op dat oogenblik onmiddelijk voor den geest staat. En dubbel begrijpelijk is het, dat de jonge Rembrandt gezind was er zulk een, toch altoos wat atelier-achtig opgemaakte schuttersbuste aan op te offeren, waar het er op aankwam, dien prachtigen, hem zoo welbekenden kop, onder een nieuw licht dùs te schilderen, dat er inderdaad een van de meest bezielde uitingen in zijn vroege werk van stond te worden.

Rembrandt schilderde dus zijn moeder, juist zooals hij haar zoo treffend op het koperen plaatje had gezet, in een gulle uitstorting, over dien gepluimden schutter heen, op wat grooter schaal dan de buste er onder kan geweest zijn, maar toch nog niet levensgroot. Hij verruimde zijn subtiele hand in deze periode eerst geleidelijk tot het schilderen van den levensgrooten kop.

Intusschen, met wat een breede zekerheid vermocht hij zich hier reeds te vermeien in het wezen van dat hem zoo gemeenzame gelaat! Uit een doodeenvoudig gamma van enkele olijfgroenig en koelrossig en dieper okerbronzige tonen is het lichtvleesch met eigenzinnige duwsels, ongehoord levend in vloeiende verf gebootst. De vormen zijn met vrije, maar zekere hand in den grondtoon van amber gekneed. Kracht-akcenten werden er met den achterkant van den penseelstok heftig uitgekrast. De hoogste lichten staan er smijdigfijn doorheen gevleid.

Doch opmerkelijk is het, hoe de stellige opzet van deze buste bij het verder schilderen toch nog veel sprekender is geworden. Oorspronkelijk toch kwam het witte kraaghemd, meer in zijn heele breedte gezien, recht onder de kin te staan. Maar terwijl de loodrechte gezichtsmiddellijn van het etsje op het schilderij allengs wat was gaan hellen, versterkte hij nu dat meer schrijlingsche van de heele houding zeer, door de afhangende lapel van de zwarte kap schuins over de reeds wit geschilderde rechterhelft van het kraaghemd heen te schilderen, zooals relief- en kleur-sporen van de er onder liggende verflaag nog duidelijk verraden. De gansche houding won hierdoor ongemeen aan effekt. Er kwam iets van over den schouder kijken, iets wonderlijkers, vreemder peinzends, sfinxachtigers in de meer overleunende houding. Maar de lichtpartij in het tafereel werd hier aanmerkelijk kleiner door, — en zoo breidde Rembrandt den lichtvlek, die van onder verloren had, van boven weder uit, door het voorhoofd, dat oorspronkelijk in de ets en evenzoo op

het schilderij in toon viel, nog mêe in het licht te betrekken. Plotselinge, dekkende toetsen van iets meer kleurigheid dan het verdere vleeschlicht, in die reeds vloeiender geacheveerde donkerder partij vlak onder de kap geschilderd, toonen deze late verandering duidelijk aan.

Overigens, en al kan men aldus in dit schilderij de geleidelijke wording vrijwel op den voet nagaan, blijft in dit komplete jeugdwerk juist het uit één gooi gegotene, het eenvoudig sprekende van het geheel hoogst opmerkenswaard. Natuurlijk liet de twee- of drieëntwintigjarige Rembrandt zich bij het schilderen van dezen zoo kras verlichten kop, door de opvatting leiden der Caravaggiesken, die hun effekt vooral in scherpe tegenstellingen zochten. Maar er is bij hem geen sprake van een levendiger maken van de lichtkern door die met scherpte van schaduwen af te zetten, want de diepe, wel verre van zwarte tonen zijn luw en smeltend en weelderig en vol van die *darkness visible* van welke Milton spreekt, en zij blijven bij alle kontrast, aan het licht verwant, zooals omgekeerd dat licht uit hen geboren schijnt. Het allerhoogste licht staat op den neusrug, vlak bij de grootste kracht van de schaduw-wang, — en toch schaadt dit niet aan het ruime, het deinend schemerige, als in een vloeistof gespiegelde van het malsche totaal-aspekt.

Hadde men Rembrandt gevraagd, waarom hij sommige gedeelten in zijn schilderij zoozeer deed wegdonkeren, dan zou hij waarschijnlijk, evenals Veronese het deed, toen men hem zulk een vraag stelde, er zich met iets als *Uno nuevola che passa* afgemaakt hebben. Maar door zulk een wolk dan was het, dat hij een magiesch maanlicht mild liet heenschijnen. En het is wel alsof hij de statige diepte van den nacht aan het pralende van den dag heeft weten te huwen. Hoe warm en vloeiend en levend is hier alles, en hoe vèr inderdaad bleef de jonge barok-leerling er bij van alle over-kunstig effektbejag. De ebben-zwarte kap (die bijna juist zoo valt als hij het er een vijf-entwintig jaar later zulk eene op de peinzende Oude Vrouw in de Ermitage zou laten doen) is het summum van eenvoud, — in den rustig gedragen vlakken achtergrond is zelfs de minste oneffenheid vermeden. Het fijn gebeuren ligt in het treffende gelaat zelf en heeft geen verdere versterking van noode. Wel zeer kan men van dit werk getuigen, wat de kurieuze Daniel Daulby in 1796 van Rembrandts kunst al schreef : « Like a simple narrative, which illustrates some one important truth, his works have, in general, no distracting episodes, no useless appendages, all appears to converge to one point, and to bring forth the intention of the artist in the clearest view. »

Die intentie was de eerbiedwaardige trekken te doen spreken van dien prachtigen kop, dien hij zoo goed kende, waar hij zich van kind af aan zoo vaak in had verzonken, en aan de uitbeelding van welke hij nu eenmaal niets behoefde toe te voegen om uitermate boeiend te zijn. In algemeen toonge-

halte en gewaagdheid van licht en donker doet dit schilderij het meest denken aan den *Filozoof bij kaarslicht schrijvend*, die aan Mevrouw Mayer te Weenen, en aan den *Christus in Emmaus*, die aan Mevrouw André te Parijs behoort. Een weinig ook aan de *Verloochening van Petrus* bij von der Heydt te Berlijn, die met 1628 gedateerd is. Maar in vrijheid en breedheid van voordracht en in diepte van grootsche uitdrukking moeten al deze stukken onderdoen voor dezen simpelen vrouwekop.

Niet oneigenlijk heeft Hamerton doen uitkomen, hoe Rembrandt op dezen leeftijd, zonder dat men natuurlijk zeggen mag, dat hij toen b. v. het portret van Burgemeester Six al had kunnen schilderen, toch reeds *one of the strings to his bow* had. Geen sprekender bewijs daarvoor dan dit schilderij. Die éene kracht, waarover hij toen reeds volkomen beschikte, was het vermogen tot het onomwonden uitbeelden van zieleleven. En gaarne verbeeldt men zich, dat hij tot het hartgrondig begrijpen van die dieper roerselen van den menschengeest, van jongs af aan ingewijd was geworden, door die raadselachtige, er zoo onheilspellend en toch zoo verzoenend uitziende Moeder zelve, wier kloeke, maar daarom niet minder fijne wezenstrekken thans ook tot ons nog, tegelijk van vastberadenheid en zachtheid, van stormen en van stilte, maar bovenal van wijd-schouwende wijsheid spreken.

(October) JAN VETH.





JACOB VAN DEN BOSCH

Droomen. — En toch weten wij, dat die droomen niet gansch illusies zijn.
Wij durven spreken van een nieuwe kunst, omdat wij een nieuw leven zien beginnen.
Van «Nu en Straks» 1893, Gust Vermeylen.



EEL is er gedroomd in de laatste tien jaren der voorbijgegane eeuw. Droomen van groote krachtige herleving en van een deel hebben der kunst in het vol nieuwe schoonheid opgebloeide gemeenschapsleven...

Het ontnuchterend ontwaken deed dikwijls het droom-zoete in bittere alsum veranderen en maar al te vaak ondervonden de droomers het aan — den lijve — dat onze maatschappij in den strijd om het bestaan, kunstidealen maar zelden als wapenmakkers erkende. Toch bleven de illusies wenken en al was het ook bij vallen en opstaan, de strevers wisten iets te bemachtigen en te verwezenlijken uit die heerlijke droomen, zoo spoedig vervaagd door den scherpen strijd met het leven.

Twintig jaren geleden ontmoette ik den man wiens naam aan het hoofd dezer beschouwing is geplaatst. Enthousiast en vervuld van heerlijke toekomst-plannen leken hem de komende tijden licht en vol genot van gemeenschappelijken arbeid in dienst der kunst.

Van een droomer, is hij nu genoegzaam wakker geworden al heeft hij nog vele illusies behouden. Nog steeds tracht hij velen bij elkâar te brengen tot behartiging der gemeenschappelijke belangen van hen, die de Ambachts- en Nijverheidskunst beoefenen.

Het kwam mij daarom van belang voor, om, nu in zoovele tijdschriften, allerlei bijzonderheden worden meegedeeld uit het leven van verschillende ontwerpers op het gebied van versierings- en gebruikskunsten, eenige bladzijden te wijden aan Jac. van den Bosch en zijn werk. Hij was een der eersten in de Hollandsche beweging en zijn artiestiek streven kan niet met stilzwijgen worden gepasseerd.

Wel ben ik geen groot voorstander van de beschouwingen over het zoeken en werken van nog levende artiesten. Het necrologisch karakter is



JAC. V. D BOSCH
1898

Afb. 2. — Eikenhouten boekenkastje
met koper beslag.

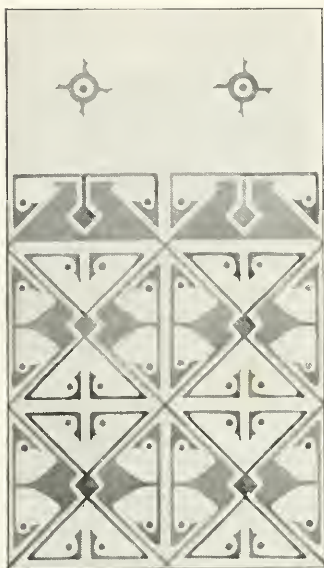
daarbij zoo moeilijk te vermijden. Gemakkelijk komt men er toe een leven door datums en jaartallen in te deelen, terwijl de voortzetting van dat leven veel kan duidelijk maken, wat heden nog vaag en onbegrijpelijk schijnt. Toch moet men, om den kunstenaar goed te beoordeelen, meer van nabij met zijn intieme leven bekend zijn. Het betrekkelijke, tusschen omstandigheden en daden komt duidelijker te voorschijn en afkeuring of waardeering krijgen andere graduaties.

Het zuiverst beoordeelt men den arbeid onafhankelijk van den persoon die het maakte, maar men moet dan ook als beoordeelaar, alles weten weg te

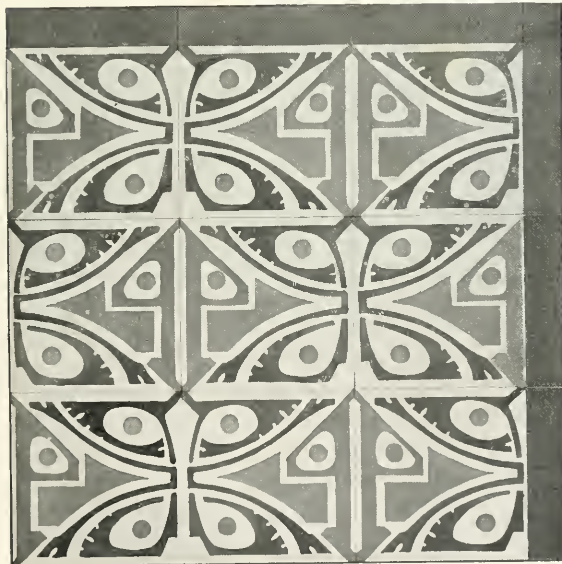
cijferen wat voor of tegen den kunstenaar inneemt. Sterk en hoog moet men zich dan voelen, van eigen superieure ontwikkeling overtuigd zijn, om zich als de naald in het huisje van de balans te kunnen plaatsen. Aan dezulken laat ik het over om na te gaan of het weinige van den één evenveel weegt als het meerdere van den ander. 't Is mij niet mogelijk te vergeten, dat er kan worden gewogen en iets op de schaal kan worden gelegd, dat van gewicht en beteekenis is voor nu en de toekomst.

In Amsterdam geboren — 19 Oct. 1868 — komt van den Bosch, na een paar jaren bij een boekbinder te hebben gewerkt, ziek thuis en vindt na zijn herstel gelegenheid zijn lust te volgen op het atelier van eenen décoratieschilder.

Als zoovelen onzer kunstnijverheidsmannen zocht hij daarna meer ontwikkeling te krijgen aan de toen nog kort geleden opgerichte Kunstnijverheid, teekenschool, « Quellinus » en de Rijksschool voor Kunstnijverheid te Amsterdam waar hij van 1885-1890 werkte. De théoretische opleiding dezer scholen moest de gebrekkige praktijk der werk-



JAC. V. D. BOSCH, 1898.
Afb. 3. — Tegel patroon (z. g. Hollandsche tegel).



JAC. VAN DEN BOSCH, 1898. Afb. 4. — Tegel patroon. (z. g. Hollandsche tegel).

plaats aanvullen. Toch stond deze opleiding, vooral van de laatstgenoemde inrichting, te veel buiten het verband met het leven en van den Bosch, die al van jongs af zijne studie door harden avondarbeid had moeten bekostigen, begreep dat hij den weg naar een bankroet opging. Hij aarzelde dan ook niet de werkkring over te nemen van ons beider vriend van Ishoven, toen deze van meubelontwerper bij de firma van Houtum, in 1891 tot leeraar in het meubelteekenen werd benoemd. Wij waren toen nog in de perioden der Renaissance kamers, veel beeldhouwwerk met leeuwen, engelen en cartouches, met veel gelijm in elkaar gezet en schijnbaar van groote soliditeit. Groot was het technisch kunnen; eene herinnering van schitterende teekenvaardigheid is mij uit dien tijd bijgebleven. Onze beste bouwmeesters van nu waren meesters in het maken van geestig geteekende projecten. Wie herinnert zich uit dien tijd niet de schitterende ontwerpen voor koninklijke paleizen, beursen en pleinen, raad- en landhuizen, waarbij zeer veel aan uiterlijke schijn was geofferd.



JAC. VAN DEN BOSCH 1898 — Afb. 5. — Tegel patroon. (z. g. Hollandsche tegel).

Dokter Cuypers heeft gelukkig niet te vergeefs geleefd; ofschoon weerstrevend heeft hij velen onder den invloed weten te brengen van het meer pure zijner kunstbeginselen. Verscheidene artiesten uit dezen tijd hebben door het gezondmakende rationalisme met den schijn gebroken en bestudeerden met voorliefde de beroemde werken van den grooten Franschman Viollet-le-Duc. De nawerking ervan deed zich gevoelen in den arbeid van vele jongeren onder de bouwmeesters en eene gezonde ontwikkeling ontstond ten gevolge van den strijd tusschen de vereenigingen der ouderen en jongeren.

Overdrijving van den eenen, geringschatting en miskenning van den anderen kant maakten, dat een frisch streven het duffe, wat er in ons kunst-

leven was gekomen, wegvaagde. Ook in de schilderswereld treedt een groep jongeren naar voren en wij zien, ten gevolge daarvan, Berlage het oude Arti et Amicitia meubelen en stoffeeren, wel nog onder den invloed onzer schoone meubelstijl der 17e eeuw, maar met eigen karakter en goed toegepaste beginselen.



JAC. V. D. BOSCH 1900 — Afb. 6. — Zonnehoed Gaslamp.

De uitvoering van vele dezer meubelen werd opgedragen aan de meubelfabrikanten Gebr. van Houtum, en voor het eerst komt nu van den Bosch in aanraking met den man, dien wij allen nog als een der eerste baanbrekers der moderne kunstopvattingen vereeren. Ieder meubelontwerper moest erkennen het goede der gezonde denkbeelden en beginselen, die deze en andere mannen in vormen van hunnen tijd trachten weer te geven. Glibberig was het pad! Door de traditie geheel los te laten, miste men dan ook dat geraffineerde, geschoolde, zoo eigen aan de voorwerpen uit voorbijgegane kunsttijdperken. Men was in den beginne onbeholpen, en trachtte vooral de samenstelling, de constructie in den vorm te demonstreeren. De meubelen overvloedig van uitstekende pennen en kijlen voorzien, zijn daar, om te bewijzen, hoe men nu meende, dat een meubel moest worden geconstrueerd, overeenkomstig de eischen van het gebruikte materiaal. Een overdrijven ook nu tot het bijna belachelijke. Ruim een jaar na een brand bij de pas genoemde gebr. van Houtum, waardoor bijna alle werk uit den studietijd van v. d. Bosch verbrandde, kwam hij wederom in het atelier van den décorateur en ging nu zelfstandig optredende, verschillende werken uitvoeren, waardoor hij wederom met Berlage in aanraking kwam, die in Amsterdam zijn eerste groote moderne bouwwerken uitvoerde. De ornementale beschildering van de kantoren en winkellokalen van het gebouw der *Algemeene* op het Damrak, van de traphal en Bodega, van het gebouw der *Nederlanden* op het Sophiaplein te Amsterdam, en in het gebouw der zelfde Maatschappij te 's Gravenhage zijn er het gevolg van. Intusschen ontwerpt hij voor verschillende fabrikanten als Jansen en Lassance allerlei meubelen.



JAC. V. D. BOSCH 1900 — Afb. 7. — Dames schrijf- en werktafel. Uitgevoerd in eikenhout door 't BINNENHUIS, te Amsterdam.

Uit dezen tijd dateert ook het ameublement, waarvan hier een kast en stoel zijn afgebeeld (fig. 1)[1]. Het werd ontworpen voor den heer Henri Viotta, hem aangeboden door zijne vereerders, en uitgevoerd bij de Firma Lassance waar van den Bosch nu als chef der werkplaatsen optreedt.

Uit dit ameublement spreekt duidelijk de zucht naar goede rationeele samenstelling. Wel is er in het algemeen overdrijving en gepronk met constructievormen in vele meubels uit deze periode, maar er komt systeem in den opbouw der deelen en zoo zien wij ook in het afgebeelde kastmeubel een gebruik van stijlen, raam en paneelwerk, dat naar betere samenstellingen heenwijst.

In de decoratieve schildering was altijd bij van den Bosch een grootere mate van vrijheid en zwier als bij zijn meubelontwerpen. Nimmer heeft het echter iets van dat vraagteeken ornament gekregen, zooals dat uit België werd geïmporteerd door de Art en Crafts te 's Hage. Nooit heeft hij ingestemd met het devies dezer gelukkig verdwenen onderneming,

« Met veel krullen alles vullen, dat staat zeer charmant ».

(1) Deze afbeelding zal door een ongeluk met het cliché eerst in het volgende nummer van dit tijdschrift worden opgenomen, fig. 2 dateerd uit de zelfde periode en vertoont de zelfde eigenaardigheden als de afbeeldingen in fig. 1.

JAC. VAN DEN BOSCH

Afb. 10. — EIKENHOUTEN HUISKAMER-MEUBELEN.
Uitv. 't BINNENHUIS, te Amsterdam.





JAC. V. D. BOSCH
1902

Afb. 9. — Eenvoudig eikenhouten buffet
Uitv. 't BINNENHUIS, te Amsterdam.

Voor de aardewerkfabriek « Holland » te Utrecht ontwierp van den Bosch tegelpatronen van een voor dien tijd flink décoratief karakter, waaruit tevens kennis van het materiaal blijkt (fig. 3-4-5). Het zeer gewenschte succes bleef niet uit, want overal vonden deze tegels in den lande toepassing, o. a. in het gebouw van de Witte societeit te 's Hage. Pas nu, vindt van den Bosch wederom gelegenheid tot studeeren en uitvoeren van verschillende werken op décoratief gebied. De beschilderingen van de stations te Amersfoort, te Santpoort, te Ymuiden, café « de Kroon » en de vergaderzaal van de Twentsche bank te Amsterdam, dateeren uit dezen tijd.

Door de oprichting van de Arts en Crafts te 's Gravenhage ontstond bij

velen de vrees, dat het gezonde onzer jonge beweging, schade zoude kunnen ondervinden van deze zaak met bedenkelijke en niet Hollandsche richting. Men stak de hoofden bij elkander en eene Vennootschap werd opgericht met de bedoeling eene gelegenheid te scheppen waar de Nederlandsche nijverheidskunstenaars hunne werken zouden kunnen toonen en verkoopen.

« 't Binnenhuis » te Amsterdam werd ingericht. Van den Bosch vormde met de Heeren Berlage en Hoeker de directie.

Zorgvlied (Dr.) H. Ellens.

(Wordt vervolgd).



JAC. V. D. BOSCH 1900 Afb. 8 — Eikenhouten stoel.



KUNSTBERICHTEN

(VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN)

□ □ UIT AMSTERDAM □ □



VEREENIGING KUNST AAN HET VOLK ⁂ TENTOONSTELLING VOOR WANDVERSIERING ⁂ STEDELIJK MUSEUM ⁂ Kunst aan het volk? Als deze illusie niet als een parodie wil klinken in deze barbaarsch onbeschaafde, onnadenkend-stijllooze tijden, dan moet het idée « volk » wel beperkt worden tot de « onkoopkrachtige kunstgevoeligen ». Want tot in de meest bevoorrechte standen blijkt een zoo volledig afwezig zijn van harmonisch schoone levensinrichting — zich uitend, onder veel, in de liefde tot kunstbezit terwijl in armere klassen zoo ontzettend schoonheid wordt gemist, dat, hen te zamen noemend het « volk », van meer-kunst-aan-'t-volk-brengen overblijft het streven om hen, wier neigingen door aanleg toch al daar toe leiden te bewijzen dat voor geringe prijs iets niet-slechts te krijgen is! Wat ieder hunner wel weet.

Kunst aan ieder kon hier niet de leuze zijn, daar het geëxposeerde alleen voor de zeer ontwikkelden, of de van nature zeer gevoeligen, geschikt is. Noch de verzameling van oorspronkelijke etsen, noch de (veel te vele) goede reproducties naar groote meesters, noch de Japansche drukken zijn voor de groote massa, met haar door opvoeding of onderwijs niet bijgebrachte schoonheidsbegrippen, toegankelijk, deze geheele hoogere uiting gaat, aan wat gewoonlijk het « volk » genoemd wordt, ten eenen male voorbij.

Zeker, het ware te wenschen dat, waar de opvoeding dit toch voorloopig niet doet, het onderwijs inzag dat wijsheid meer leerenswaard is dan wetenschap, wijl directer voerend tot 't doel van 't leven, en dat het hoogste wijsheid is van schoonheid te kunnen gelukkig zijn, dat het onderwijs zich dus toelegde op leeren zien en dat dan — maar dan ook eerst — al deze nadrukken van hoogstaande (en dus moeilijk te bewe-ten) kunstwerken waarde zouden krijgen voor het « volk », maar zoover zijn wij in jaren en jaren nog niet en daarom is dit een verzameling goedkoope etsen en goedkoope (meest) goede reproducties. Pas plus.

De hoofdindruk is een systeemloos uitstallen in veel te groote hoeveelheid. Het is jammer, maar er is weer veel te veel om een sterke indruk te krijgen, die ook geschaad wordt door die voortbrengselen waarbij de benaming kunst nog zeer betrekkelijk, zoo niet bedenkelijk is, bijvoorbeeld die der meeste moderne Duitschers.

Mij bepalend tot het oorspronkelijke werk vermeld ik een serie etsen van Derksen van Angeren, de jonge werker, die nog niet de krachtige samenvatting te voelen weet, die een compleet werk kenmerkt, terwijl hij toch niet de sterkte van heerlijke ongebondenheid uitviert tot een schoone kracht, echter, in zijn zoeken bewijzen geeft van de dingen wijd te doorvoelen, belangrijk aan te zien, en méér dan anderen, tracht naar de eigen wijze van doen in eigen onderwerpen, de wijze van doen is in de sterk aangezette wringingen van lijnen tot een bewogen geheel, de onderwerpen zijn, de hem intiem bekende. Voorts etsen van de

nog geheel niet rijpe, doch reeds zeer gevoelige G. Haverkamp, van Th. van Hoytema eenige litho's, etsen van Toon de Jong, uitvoerig, in elkander gedraaid, knap geteekend, A. L. Koster, beminnelijk soliede maar zwak talent, van S. Moulyn, met zijn aanvaarden van buitengewone composities en zwakte van, toch stijlvolle, teekening. J. M. Graadt van Roggen, Rueter, Veldheer, een uiterst gevoelig etsje van Jan Veth *Boompje*, en verdere uit de portefeuille van de vroegere Etsclub.



LARENSCHE KUNSTHANDEL, AFD. AMSTERDAM ✣ MANUEL BARTHOLD, FL. ARNTZENIUS, ALBERT HAHN ➳ De reeks van maandelijksche tentoonstellingen, die deze kunsthandel haar leden (en niet-leden) biedt, wordt ditmaal in qualiteit belangrijker door Arntzenius en in quantiteit door al de gul-, glim-, grim- en grijnslachende Laarderboerinnebakkesjes zijner meer figuur-, dan interieurstukken. Men zei mij dat deze Amerikaan halfjaarlijks in Parijs plein-air, halfjaarlijks in Laren interieur schildert. Zoodat met de lucht ook de zienswijze verandert, want veel van luminisme vond ik over deze doeken niet tintelen. Iets van de Fransche toets was te bemerken in de onkarakteristieke kleine lichttoetsjes waarmee de bouw van een gelaat slecht benaderd wordt, en een ietsje van de aanbidding van het Licht is dáárin overgebleven dat hij zijn gelaten klaarder lichtkleur geeft dan tegenwoordig in Laren mode is.

Zijn bijzondere aard wordt daardoor gekenmerkt buiten — niet boven — zijn collega's. Hij krijgt iets van de Oyens' en door zijn frischheid in 't figuur, iets van Garf door zijn goedmoedige middelmatigheid, iets van Dooyewaard door zijn gedempte fondbehandeling. Maar de Oyens'en zijn vele malen geestiger, veelzijdiger, Garf is knapper en rustiger, Dooyewaard veel beter van verfbehandeling.

Dat is het wat mij Barthold niet doet hoogschatten. Dat hij maar een enkel maal laat zien wat heerlijkheden in verf te genieten zijn, dat pâte iets om te smullen en volle verf-materie iets « lekkers » is. Hooger bezien : dat wie droomen door de holen van hun geest en vollevend zijn in de hemelen van hun ziel, werkend, ook droomen zullen tot in de verborgen geheimenissen van hun materie en vol zwelgend zullen zijn in de opgestapelde rijkdommen van hun arbeidstof.

Ook deze weer mist dit.

Niet is de verf doorproefd in alle mogelijkheden van diepte of doorzien in de reikingen van hooge klaarheid.

Het is als een schennis het te zeggen, en toch blijkt het te vaak : Zooals de techniek is, zoo is meestal de aard van het werk, dus de aard van den maker. De geest komt uit de stoffelijke verf te zien.

En waar nu een franke stand, 'n losse teekening, een goede houding in de kader zou doen vermoeden een niet kleine geest (de Oyens'en!) daar blijkt toch te vaak in kleintjes aanzien van andere composities dat wederom de verf niet bedriegt wier armelijkheid van diepte die van geestesgrootheid verraadt.

En toch moet een frischheid gewaardeerd worden, die meer levend maakt dit werk dan dat van vele soortgelijken die elkander nadoen; een frischheid en jengdjoligheid, die altijd de meisjes blijlachend, en de gezichtjes verlicht doet schilderen; hoewel een zaal vol breede lachen geestloos vervelend wordt.

Dit is van Fl. Arntzenius niet te zeggen. Ik zal, als zoo vaak, trachten te onderscheiden maakwerk van..... liefde-werk. Liever noem ik de meeste zijner straatgezichten niet, de hechtheid van den bouw, van de teekening is niet te vast, noch kwam de belangrijkheid uit andere qualiteiten. Maar waar de artisten buiten hun « genre » treden zijn ze mij het liefst en zoo ontmoet ik steeds bij Arntzenius een volheid, die een kalme behaaglijkheid aan die studies geeft.

Een kinderportret (8) vooral is zoo vast geschilderd en zoo, met glacis, gedempt tot een sombere kleur, die donkere oogen zijn zoo zeer levend, dat dit wel een bewijs is van kunnen en gevoeld kunnen tevens.

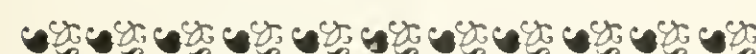
Arntzenius is een dier nakomers van de

Hollandsche impressionistische school, die, als de Bock, als Tholen, de Zwart en zoo velen geheel de techniek hunner voorbeelden konden aanvaarden, in zich opnemen en, verwerkend naar eigen aard, de uitstekend geschilderde doeken kunnen maken waarvan de zijne hier weer voorbeelden zijn. Het volle van *Afbraak* de bouw daarin van de rijp natte, wattige lucht, *Visschen*, *Meisjesportret*, *Rozen* (18) vooral, een kleurheerlijke aquarel, het lekkere van blanke sneeuw in *Urbaines* (29) of het Jaap Maris herinnerende *Ondergaande Zon*, een vette groene schets, zijn de beste voorbeelden van een niet sterk persoonlijke, maar wel deugdelijke voortzetting van wat grootere ouderen als mooi bewezen.

De scherp snijdende, gemoedelijke, wel komische, sarcastische sociaal-democratische caricaturen van Albert Hahn doen, méér in zijn scherp getrokken prenten dan in zijn vlot geteekende schetsen de eerste caricaturist van Holland erkennen.



C. M. VAN GOGH ⸙ MAANDEXPOSITIE ⸙ Ditmaal heterogeene eenlingen. Is een klein blauw studietje van Willem Maris bovenal om te bewonderen, een lucht vlug geveegd, hoog wolkig gehouden, lichtend, over donker groen grasland waarin een waterplas gestreken is met vlotte toets, is een paletmesschets van de Bock te waardeeren, het meest is te noemen een allermerkwaardigste Jacob Maris, een groot doek, een zeer sterk vergrootte fantasie op de Tempel scène van Rembrandt in 't Mauritshuis. Het is geheel een genoegen zich er in te verdiepen wat Jacob Maris maakte van Rembrandt, hoe het een eigen figuurstuk van Maris is geworden, in kleur, in toets en verfbehandeling vooral, hoe deze groote schets een vol rijpheid van zware toon heeft, als Maris nu alleen zoo aannam, Rembrandt copieerend.



EEN MATTHIJS MARIS ⸙ De firma Frans Buffa en Zonen houdt een expositie van Freiherr von Stenglin. Deze schilder schijnt verwant aan het huis van Mecklenburg, een portret van den Prins der Nederlanden is het hoofdstuk.

Op de bovenzaal heeft de firma Buffa onder meer zeer schoone kunst geëxposeerd een onlangs in het land gebrachte Matthijs Maris : Montmartre. Doodeenvoudig en wonderprachtig. Een rand lucht, zacht getoetst boven de bruine heuvel, waar de geele zanderij bleekt tegen de warmere hellingen. Boomen verdroomen in waas tegen de lucht waar fijne molentjes in opsteken en grijs witte huisjes tegenaan staan. Beneden een dal waar woningen verscholen in zijn, rood wel, de daken, en grijzig zwart. En nabij is een weg, waar vóór een helling neer daalt, witte geitjes zijn heel teer blank daar!

De droom is over alle dingen gekomen bij Matthijs.

CONRAD KIKKERT.



UIT ANTWERPEN

KUNSTZAAL FORST ⸙ TENTOONSTELLING VAN BEELDHOUWWERK VAN A. VAN BEURDEN EN VAN SCHILDERWERK VAN A. VAN BEURDEN ZOON ⸙ OCT. 1908.



On connaît le talent souple, aimable, consciencieux du sculpteur Van Beurden. Son exposition, qui comprend une vingtaine d'œuvres, marbres, plâtres et ivoires, nous confirme une fois de plus dans l'estime où tenons cet art qui, sans viser à l'effet, se complaît dans une étude fidèle, serrée même, de la nature. C'est surtout par la facture du détail que se recommandent ces statues de jeunes femmes ou d'adolescents pleins de grâce et de fraîcheur. »...

« Quant aux paysages de M. A. Van Beurden fils, ils sont d'une facture large et sobre, d'une tenue qui dénote chez leur auteur un grand souci de probité artistique. Quelques-unes de ces toiles, d'un coloris ferme, enveloppée d'une lumière riche en ors, constituent de fortes pages. »

Ziedaar wat een dagblad over deze tentoonstelling schrijft. Wat over den beeldhouwer gezegd wordt, zal den lezer van dit tijdschrift niets leeren. Het groote publiek moge deze beoordeeling vleiend vinden; voor vaklieden kan er alleen de deerniswaardige alledaagschheid van dit werk uit blijken. « Talent souple, aimable, consciencieux! Etude fidèle, étude de la nature »..... Maar de natuur is heel anders! En dan de « facture du détail » ?! Dit bewijst de onbezonnenheid van den criticus.

Wat den schilder betreft, men wachte zich voor zijn « probité artistique ». Het is een jonge grijsaard, beoefenaar van het *poncif*, eer hij zelf gezocht heeft. Het « lumière riche en ors » is een gevolg van het overdadig gebruik van zekere kleuren. In ieder geval mist dit goud allen adel. Beide kunstenaars zijn volkomen middelmatig. Is bedoeld dagbladartikel misschien ironisch opgevat?

J.



UIT DEN HAAG



HAAGSCHE KUNSTKRING — TENTOONSTELLING VAN BOUWKUNST — Reeds voor de tweede maal in een kort tijdbestek geeft de Kunstkring eene tentoonstelling van teekeningen en ontwerpen van Hollandsche architecten. Daar hier in den Haag vroeger zelden zulk eene tentoonstelling gehouden werd, waren we hier bijna geheel en al verstoken van wat Nederland op het gebied van architectuur presteerde. In de conservatieve Hofstad bouwde men maar voort altijd op dezelfde conventioneele wijze, tot dat de kennismaking, met wat in Amsterdam en omstreken werd vervaardigd, hier eene kleine, zij het dan ook heele kleine wending naar het meer rationeele, moderne bracht. De meeste, in trek zijnde architecten bouwen echter nog steeds, als of er geen nieuwe richting en tijdstrooming bestaat. Geheel anders als in Amsterdam, dat de residentie in dezen verre de baas is. Merkbaar is het op deze tentoonstelling; echter zou het nog sterker te bespeuren zijn wanneer de meeste Haagsche architecten hadden ingezonden. Nu vormden de meerderheid, hier uit de stad, wat in werkelijkheid de minderheid uitmaakt, namelijk de meest met hun tijd meegaande jongeren. En daar zijn de fijne, gedistingeerde Limburg, de van het pitoreske houdende, zich in het detail verlustigende Smits en Fels, de naar een groote lijn zoekende van Boven, naast uit Amsterdam de strenge logische Berlage, de monumentale Kromhout, de degelijke Leliman, de gevoelige de Bazel en de knappe Salm. Zij allen zijn de dragers van het moderne in de Nederlandsche bouwkunst waarnaast Dr Cuypers, hoe ontzaggelijk zijn vormkennis ook is, hoe meesterlijk zijne detailleering ook blijkt te zijn, te veel de wetenschappelijke, smaakvolle archivaris gelijkt.



HOLLANDSCHE TEEKENMAATSCHAPPIJ — De tentoonstellingen van dit eerwaardig genootschap dragen allen eenzelfde kenmerk. Een kenmerk van degelijkheid, ook van gelijkmatigheid en zelfvoldaanheid, dat steeds hetzelfde blijft. Zoo af en toe komen jongeren de open gevallen plaatsen van gestorven voorgangers innemen, die dan een andere noot aanbrengen, zooals van Hoytema, maar de groote massa blijft voortdurend, steeds dezelfde waar leveren. Zoo dragen deze exposities dan ook reeds in de laatste jaren de kiem van het verval in zich. Waar de teekenkunst zich in Holland andere banen koos dan de waterverfkunst, had bovengenoemde maatschappij goed gedaan haar bakens te verzetten en niet alleen van schilders maar ook van graveurs werk moeten exposeeren. Is niet het Jonge Holland de lijn van de groote Hagenaars verlatende en die van de primitieve Nederlandsche school volgende een even belangrijke periode in gegaan als die van haar voorgangers?

Van wat hier geboden werd valt alleen op, het ongemeene, het onverwachte, dat, wat we van enkele schilders niet gewend waren. Zoo hier, naast superbe teekeningen

van Bauer, een kerk-interieur, dat totaal niet beantwoordt aan de grootsche visiën, die wij van een Bosboom mochten ontvangen, en als geheel op lange na niet eene vergelijking kan doorstaan met zijne phantasmagoriën. Dit is te reëel, te plat en te weinig verzorgd dan dat het onze interresse kon opwekken.

Van eenen anderen inzender, die zich meermalen in verschillende vorm uitdrukte, is hier een *Gezicht op Dordrecht*. Van Soest, de schilder van de fijne berkjes, later die van de sneeuw, is hier onder de bekoring van eenen Delftschen Vermeer gekomen, echter niet verder geslaagd, dan eenen minder gelukkigen Arntzenius te maken.

JONGEREN BIJ VAN GOGH — Deze kunsthandel bood een expositie van werken van Wolter, Rueter en Haverkamp, waarvan de eerste en laatste landschapschilder en de middenste portretschilder is.

Van hun werk, zooals dat van vele jongeren, valt te constateeren: een zoeken, een speuren naar den weg, die de hunne moet zijn. Voorloopig betraden ze nog reeds bekende banen, schilderden ze dan eens op die wijze, dan weer op eene andere. Met hun drieën hebben ze echter dit gemeen, dat ze niet tevreden bleven in die platgetreden paden, waar de wil en de lust in zich voelden naar een eigen uit te zien, dat niet direct naar het geldelijk voordeel als wel naar eigen satisfactie moest lijden. Merken we op dat Wolter de pleinair-schildering verkoos boven het schilderen van interieurs *made for America*, Rueter ter schole ging bij de vroege Hollanders en oude Duitschers en Haverkamp de decoratieve kant van zijn talent het best ontwikkelde.

G. D. GRATAMA.





AMBACHTS- & NIJVERHEIDSKUNST

JOSEPH M. OLBRICH, † 8 AUG. 1908 — Zoo dadelijk na een onvermoed sterven, dat, mét een onstuimige voortbrengingskoorts een leven van koene vlucht kwam afbreken, klaar het wezen te karakteriseeren van deze markante figuur, die zich tegen den veelkleurigen achtergrond van strooming en tegenstrooming, ondanks eigen veranderende groei steeds zoo zeldzaam heeft afgeteekend, wil ons niet wel doenlijk voorkomen te zijn, voor wie dán zouden wenschen, zonder overschattend of afkeurend vooroordeel, de ontwikkeling eener menschelijkheid in haar opgang en terugslag te volgen, te duiden en te begrijpen. Meer dan in de aanteekening van zijn sterven een bewijs te geven van onze, zij het niet steeds in mede-voelen opgaande, belangstelling voor Joseph Maria Olbrich wil dezer luttelen woorden beduidenis daarom niet zijn.

Hebben wij persoonlijk voor hem nooit de durende waardeering kunnen vinden, die bij velen onzer Duitsche, Oostenrijksche en meer speciaal Hessische collega's haast tot veneratie oversloeg, zoo zouden wij ons toch vooral niet gaarne scharen aan de zijde van de meeste Nederlandsche architekten en kunstnijveraars, die nog al eens met een, ongetwijfeld als even eenzijdig te verwerpen, minachting naar het eenzame individualisme van dezen man en de onevenwichtige soms barokke vormenspraak van zijn kunst hebben heen-gezien. Want mag ons de architect, die gelijk hij, zoo weinig was doorgedrongen in het wezenlijke der stof, die hij weder van eigen wezen had te doen doordringen en beheerschen en de kunstnijveraar, die gelijk hij, zoo evident blijk gaf oog noch hart te hebben voor de noodzakelijke als veruitwendigde inwendigheid te voorschijn te brengen en in organische structuur te karakteriseeren vorm-eisch van elk ding, zeker al weinig een op zuivere evenwichtigheid gerichten mensch schijnen, zoo zullen wij nooit voorbijzien, dat, met en ondanks dit

al deze man van aanleg een dichter was, die boven de armelijke afzonderlijkheid van het « Ding-an-sich » steeds zijn, zij het vaag, besef van een alomvattende wezenlijkheid heeft trachten te vergestalten. Zeggende dat wat ons schijnt het meest geprononceerde zijner bijzondere eigenheden te zijn, zijn verbeelding is, dan willen wij daarmede voor-ondersteld zien, dat bij een kunstenaar van een dergelijke begaving toch steeds andere eigenschappen, wier harmonisch samengaan tot een betrekkelijke zuiverheid-in-daden zou kunnen voeren, in meerdere of mindere mate levend aanwezig zijn, al erkennen wij juist de oorzaak van het onevenwichtige en soms wanstallige van zijn werk in het op den voorgrond dringen van die eene rijke gave ten koste van al het andere in hem. Zijn verbeelding treft het eerst aan al zijn werk, zijn verbeelding, die wel stout op-zwieren kon, maar te vaak tot een zwenking naar het uit-middelpuntige bekoord, in aarzeling en onvastheid tot een plotse stilstand in haar zwaai en een neer-val naar het onmachtige gedwongen werd, zijn verbeelding, wier gloed al het andere aan zijn werk verbleekte, die ons in haar weidschheid dikwerf tot bewondering, in haar afgetrokkenheid zelden tot ontroering kon brengen.

Wat wij bij hem te zeer missen is én de onderscheidende gevoeligheid, die psychologisch en physiologisch geaardheid en wezen van het stoffelijke en zakelijke zou beseffen, én den objectiveerenden geest; die zoowel de eenheid dezer wezenlijkheden synthetisch zou karakteriseeren aan hun afzonderlijke verschijning in voorwerp van gebruik of versiering als deze synthese in de lossere gebondenheid van meer algemeenen samenhang, lijk zij zich in de bouwkunst voltrekt, vloeiend door zou voeren.

Boven het werk van de meesten van heden, die in hun zoeken naar verzuivering van verenkelde stoffelijke vormelijkheid, bewust of onbewust, niet de ware relatie bestreven met de prophysische realiteit, welker verschijning enkel in het tijdelijke en menschelijke de bestendigheid van het eeuwige en goddelijke kan doen kennen was Olbrich's kunst-daad een sidderend omhoog-vliegen en een vinger-wijzen naar een beter goed. « Pfeile der sehnsucht nach dem andren Ufer. » Maar uit de nevelen van eigen Ik-heid heeft hij zich niet kunnen omhoog worstelen tot de klaarte van het zuivere inzicht waarin alle realiteit in haar ideale verheffing, alle noodzakelijkheid in haar waarheid gezien en bemind wordt. En zoo was hij meer een vage taster naar het Andere, een fantast in het wisselend wolkenspel, dan een sterke christophoros, die klaar den over-oever voor zich ziet, en eerder dan zijn boog-schot naar een vast doel te richten heeft hij met zijne peilen een sierlijk spel van weidsche curven in het ijle gevoerd. Hij was een droomer, die, kunnende de waarde niet vinden voor de betrekking, die zijn ideaal met de werkelijkheid zou verzoenen, zich aan zijn fantasie bezwijmelde, verslaafde en aan haar te gronde is gegaan. Boven het huidige æsthetisch materialisme, dat aan de bevrediging van het onmiddellijke en op-zich-zelf-gestelde voortdurend haar eigen dood-vonnis voltrekkende is, te hebben uitgewezen : ziedaar Olbrich's grootheid. Maar daar boven wel een uitkomst voelend, geen stap op den weg die er henen leiden zou te hebben gedaan : ziedaar zijn tragische beperking.

En ten slotte zal wat aan zijn werk gemist wordt wel meer gewicht in de schaal leggen dan wat het bezit en zal veel ervan onder het licht der eeuwigheid wel verschrompelen en te niet gaan.

Joseph Maria Olbrich werd geboren den 22n December 1867 te Troppau in Oostenrijk. Leerling der Weensche Academie was hij vooral leerling van Otto Wagner, dezen pleegvader van alles wat, schoon of dwaas, redelijk of extravagant, in Oostenrijk onder het liefelijke epitheton « modern » wordt gelanceerd. Na in 1898 het tentoonstellingsgebouw der « Wiener Sezession » te hebben gezet werd hij in 1899 door den groothertog van Hessen, Ernst Ludwig, naar Darmstadt beroepen, waar hij een van de grondvesters der befaamde (en beruchte) « Künstlerkolonie » werd. Tusschen dat jaar en zijn

stervens-dag heeft hij onafgebroken naar buiten geproduceerd. Noemen wij het « Ernst-Ludwig-Haus » uit 1901, « Der Frauen Rosenhof » op de Keulsche tentoonstelling ten vorigen jare en laatstelijk te Darmstadt het tentoonstellings-gebouw voor Vrije Kunst en den « Hochzeits-Turm », dan meenen wij daarmee zijn meest typische uitingen te hebben aangeduid, die als de hoofdpunten zijn in de curve, die zijn voortbrenging zou beschrijven. Bezig met den bouw van het reus-achtige « Warenhaus-Tietz » te Düsseldorf overleed hij, hoewel lijdende aan een maagziekte, vrij onverwacht in den ouderdom van ruim veertig jaar.

Sept. 1908. WALTER VAN DIEDENHOVEN.

NIEUWE TOONEEL-DÉCORS. EDUARD VERKADE, « HAMLET ». N. V. « HET TOONEEL, VONDEL'S » ADAM IN BALLINGSCHAP, DÉCOR VAN P. C. DE MOOR

Ons voornemende ter eeniger tijd uwe aandacht te vragen voor een uitvoeriger beschouwing over de herleving van de kunst van het Theater meenen wij, waar het niet de plaats is dieper in te gaan op algemeen-regische, dramatische, muzikale en literaire bestrevingen, maar wij slechts een woordje hebben te zeggen over het zoeken op décoratief gebied, te kunnen volstaan met te trachten het essentieele te duiden van wat als zoodanig reeds is gedaan in Nederland, ditmaal door een tweetal op verbetering bedachte tooneelgezelschappen. Maar vóór ons oordeelend uit te laten wenschen wij van onze hoogachting te getuigen voor de heeren Verkade en Royaards. Ieder, die de problemen wel eens heeft doordacht waar een regisseur, die op de eenheid eener voorstelling bedacht is, voor komt te staan en de groote afstand kent, die tusschen een in alle onderdeelen goed opgezet plan en een in alle onderdeelen goed doorgewerkte uitvoering ligt, zal respekt hebben voor wat zij reeds bereikten en een groot vertrouwen in wat zij nog zullen doen.

En waar wij ons niet steeds kunnen vereenigen met wat zij hebben voortgebracht zij bij onze aanmerkingen voor-ondersteld onze waardeering voor de vele moeilijkheden, die, reeds overwonnen, door den buitenstaander niet meer als zoodanig gezien en geschat kunnen worden.

Over het tooneel van Verkade gaat de verklaring eener hoogheid van geest. Nergens iets dat stoort, dat bot of plebejisch aandoet. Overal toont het de superieure nobelheid en fijne gevoeligheid van den echten aristocraat; ons dunkt wij kunnen ons geen Shakespeare-vertooning herinneren waar Shakespeare tot zoo'n hoogte tot zijn recht werd gebracht. Maar meer nog zouden wij wenschen : het décor kon verdiepter zijn. Is niet Shakespeare steeds, in den « Hamlet » vooral, vol van den adem der oneindigheid. Te zeer misten wij nog deze oneindigheid, die niet is de ruime leegte waar voor henen alles gaat, maar de ruime volte waarbinnen alles staat. « There are more things in heaven and on earth, than are dreamt of in your philosophy. »

Wie het schilderwerk van de Moor kent zou vooruit hebben kunnen zeggen, dat hij niet de aangewezen man is om tooneeldécors te scheppen. Zijn werk is meer van fijne gevoeligheid en verstilden droom, dan van de weidschheid, die een dramatische vertooning of van de beëvenwichtigde hevigheid van kleur en beweging, die een treurspel behoeven.

Wel stond de schilder die Vondel's treurspel in een decoratieve verbeelding moest interpreteeren, bij dit slecht voor opvoering geschikte treurspel-poëem voor zware problemen, maar aan hem was het dan toch om de dramatische bedoeling van het stuk naar voren te halen en te versterken. Hierin nu is de Moor beslist niet geslaagd. Hij heeft het roerende, het ontzachwekkende en het neer-slaande van wat hier gebeurde niet tot expressie kunnen brengen, niet in de scène-compositie op-zich-zelf, niet ook in de kleur, noch ook in de wisseling van vurige verlichting en sombere overschaduwing. Ook was dit werk een zeker gebrek aan overtuiging eigen. Men make een tooneeldecor naturalistisch of gestyleerd. Op beide wijzen lijken goede en schoone oplossingen ons denkbaar. Maar vast en

onafwendbaar volge men een van beide overtuigingen; met schipperen, met geven en nemen, zooals hier min of meer het geval was, brengt men geen probleem iets nader tot zijn gewenschte oplossing.

11 Sept. 1908. WALTER VAN DIEDENHOVEN.



BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

KEIZ. HOFBIBLIOTHEEK TE WEENEN, HORTULUS ANIMÆ ✠ CODEX. BIBL. PAL. VINDOSZ 2706 ✠ ZIELENTUINTJE, PHOTO-MECHANISCHE REPRODUCTIE DER KEIZ. HOF- EN STAATSDRUKKERIJ TE WEENEN, UITGEGEVEN ONDER TOEZICHT VAN EN MET KUNSTHISTORISCHE TOELICHTINGEN DOOR, FRIEDRICH DORNHÖFFER, 1907, UITGAVE VAN A. OOSTHOEK, TE UTRECHT, AMSTERDAM VAN HOLKEMA EN WARENDORF



NA Grimani het *Hortulus Animæ Christianæ!* Dit zijn inderdaad wel twee héel belangrijke werken over de Vlaamsche miniatuur! En wellicht zullen enkele lezers zich afvragen waar men den moed van daan haalt om uitgaven te ondernemen, van zulk een omvang en zulk een vlucht, ter eere eener zeer speciale kunst, die in onze dagen heel niet meer wordt beoefend. Want van miniaturen geldt niet hetzelfde als van schilderijen, die het heele jaar door toegankelijk zijn voor het groote publiek. Deze kan men op zijn gemak zien en bezien, bestudeeren en zelfs naschilderen. Soms ligt er wel in de uitstallingszalen van de een of andere groote boekerij, het handschrift op de een of andere min of meer belangrijke bladzijde open, maar meest van al liggen ze wél verzekerd in een stevige kist of zelfs brandkast bewaard. Men moet dus een heel proper gewasschen pootje laten zien om ze te mogen doorbladeren en op zijn gemak te bewonderen. Overigens zou het stoffelijk en zedelijk onmogelijk zijn om kostbare handschriften aan den eerste den beste te laten kijken en zelfs, niettegenstaande al de genomen voorzorgen, wordt er toch nog vaak belangrijke schade aan deze schatten toegebracht, door nieuwsgierigen die niets van dien eerbied voelen die we aan die perkamenten bladen met schitterende schilderingen, verschuldigd zijn. En een heel opmerkenswaardig item! Tot in de eerste jaren der XIX^de^ eeuw, werd het *Breviarum Grimani* enkel eens met héel lange tusschenpozen, hier en daar — door 't een of ander gekroond hoofd doorbladerd. En bij gebrek aan dergelijke uitzonderlijke gasten, kregen enkele bibliotekarissen zelf niet eens de schatten, die ze met zulk een ijverzuchtige zorg moesten bewaken onder het oog! Later verslapte de gestrengheid van het consigne een beetje en talrijke critici en specialiteiten kregen vergunning om de beroemde Vlaamsche handschriften te zien. Mij zelf is deze gunst tot tweemaal toe ten deel gevallen en ik moet er tot mijn spijt bijvoegen dat op enkele plaatsen het manuscript bepaald onder de aanraking van onreine vingeren had geleden. En ik vrees zeer dat dit lot alle verluchte getijdenboeken wacht, die bizonder bij de kenners in trek zijn. Daarom zijn we dankbaar aan het nooit volprezen initiatief, dat deze werken, die tot hiertoe enkel aan ingewijden bekend waren, onder het publiek verspreiden wil. Waar de miniaturen reeds uit zich zelf zoo belangrijk zijn, worden ze dit nog meer dan men zou denken, door hun verband met de groote schilderkunst. Dikwijls vinden we in de verluchtingen, copieën van verdwenen werken, die van eerste-rangsmeesters afkomstig zijn. 't Zij men het *Breviarum Grimani* van Venetië, de *Hortulus* van Weenen, les *Heures de Hennesy* van Brussel doorloopt, altijd zal men verschillende copieën of vertolkingen der scheppingen onzer beste meesters vinden. Uit het oogpunt van de geschiedenis der *Zeden ende Costumen*, bieden deze kleinpenseelingen ons kostbare inlichtingen aangaande de bezigheden en gewoonten onzer vaderen. Deze bron is in dit opzicht even kostbaar als de stukken van Teniers en Adriaen Brouwer, enz. Oudheidkundigen of Folkloristen kunnen er met volle handen en zonder schroom de meest verscheiden en ongedachte bestanddeelen voor hun stu-

dieën uit putten. Daarom behooren we van heden af, de aandacht te vestigen op de kostelijke bloemlezingen, waarvan de koene onderneming aan den heer A. Oosthoek, te Utrecht te danken is. En deze poging rechtvaardigt zich te meer, omdat dit kostelijk manuscript der Gentsch-Brugsche school ten bate eener vorstin, beschermster der schoone kunsten vervaardigd, alleen uit zéer bekwame handen komen kon. Men heeft als een der vervaardigers van het Breviarium Grimani, Gerrit Horenbout genoemd, maar daarom ga men niet gelooven dat het eene handschrift niet meer dan een repliek van het andere zou zijn. Indien er op zekere punten overeenkomst bestaat, zijn ze niettemin hier en daar zóo verscheiden, van opzicht verschillend en nieuw, dat de uitgave van den Hortulus, die met zooveel moed door den heer Van Oosthoek werd begonnen, ons ten eenenmale gerechtvaardigd schijnt. Het is overigens een onderneming die den stempel van een wijs vooruitzicht draagt ! Wat zou er zonder den Graaf Durrieu, die er alle verluchtingen van deed phototypeeren, op heden van het handschrift van den Hertog de Berry overgebleven zijn, dat in den brand van de Turijnsche bibliotheek door brand werd vernield, hoewel het toch altijd nog maar een onvolkomen weergave, blijkt omdat het de bekoring der kleur geheel moet missen. De *Hortulus* evenals het *Breviarium Grimani*, zullen evenwel altijd blijven bestaan in vele copieën, die met getrouwheid een weergave geven van het oorspronkelijk beeld.

Staan we nu een oogenblik stil bij den *Hortulus*, waaraan de betreurde Chmelarz in de *Jahrbücher* der kunstverzamelingen van het keizerlijk huis van Oostenrijk, eenige jaren geleden, een diepgaande studie gewijd heeft. Alleen geven de heliogravuren slechts een zeer onvolkomen denkbeeld van de verluchtingen weer. Er bestaan ook eenige chromolitografische weergaven van, waaronder enkele al van zeer ouden datum. In dit opzicht schijnt mij de fototypie geschikter, vooral ter uitvoering van beelden in kleur.

Gelatine is leniger en meegevender dan de koperen plaat, in ieder geval levert ze eerste proeven, die getrouwer zijn en beter aangepast aan de kleur. Dit voor de *Grimani* en *Hortulus* aangewende procédé, levert belangrijke voordeelen op, in zoover het bestemd schijnt te zijn om in echt artistieke uitgaven de chromolitografie te vervangen.

De Hortulus zal ongeveer een honderd bladzijden behelzen in chromofototypie en verscheiden honderden in fototypie. De laatste geven het eigenlijke handschrift weer mét de kleur van de oorspronkelijke inkt. En deze eigenaardigheid verleent het een groot voordeel boven de Grimani-editie ! Gekleurde of eenvoudig geschreven bladen, zijn op gelijksoortig papier getrokken, die door een vernuftige en verhoogde verlijning de illusie geven van echt oud velijn. Iedere bladzij, zonder onderscheid, is genummerd en eenmaal de afleveringen voltallig, zal men in één oogenblik de door de schrijvers van het handschrift aangenomen orde kunnen herstellen. Het geheele werk zal zoodoende het karakter bezitten van homogeniteit en harmonie, die het genoegen van den liefhebber-beschouwer zeer zullen verhoogen.

De verschenen afleveringen zijn alle gelijkelijk wél verzorgd en doen de keizerlijke drukkerij te Weenen eer aan. De vergelijking met de Grimani-reproducties kunnen ze gemakkelijk verdragen.

Ten opzichte van de kleur, onderscheiden zich verscheiden bladen door een innigheid en diepte van toon, die aan de geschilderde paneelen van het eind der XVe, of het begin der XVIe eeuw doet denken. Evenzeer merkt men er in op verschillende carnaties van een zeer krachtig bruin, die men anders enkel in de Grimani tegenkomt. Het feit is waarschijnlijk toe te schrijven aan het eigenaardig temperament van den kunstenaar. Eén ding is zeker dat de tonaliteit, waarvan hier sprake is, zeer in zwang was bij zekere Hollandsche en Vlaamsche meesters, tegen het einde der XVe eeuw. Doch met eenig recht zou men zich mogen afvragen of de keus van het velijn niet van eenigen invloed op de kleur in 't algemeen geweest is. Wat de verscheidenheid in het maaksel der mi-

niaturen betreft, en deze is inderdaad in 't oog vallend! is die toe te schrijven aan de tusschenkomst van verschillende handen, die aan de uitvoering van het handschrift hebben meegewerkt.

In de eerste aflevering merken we vier zeer oorspronkelijke versieringen op, die gewijd zijn aan de verschillende bezigheden in den loop van het jaar. Verder een *Kruisiging*, die bewonderenswaardig is van gevoel — een voorstelling van St Jacobus een andere van St Christoforus; — deze beide laatste teekeningen lossen tegen zeer eigenaardige landschappen uit. Merken we verder op een uitstekende afbeelding van St Cathelyne.

In de tweede aflevering, behalve vijf tooneelen, die aan den calender zijn gewijd, vinden we in een heerlijk winterlandschap, de figuren van St Matthijs en van den heiligen Andreas. Verderop een St Antonius en nog eenmaal dienzelfden heilige die een heftige verleiding ondergaat, met een zekere bevalligheid in den toon. Brengen we verder nog de gracielijke St. Margaretha in herinnering, verschijnend in een krypt en omcirkeld door een krans van edele steenen.

Eindelijk in de derde en in waarde aan de vorige gelijk, vinden we een *Man van Smarte*, die zeer verheven is van gevoel; een *Jezus in het Hofken van Oliveten*, klaarblijkelijk op Gerard David geïnspireerd, terwijl het martyrium van 11.000 Maagden, zonder moeite de herinnering aan Hans Memling's compositie bij ons opwekt. Voegen we er bij dat de eerste aflevering met een voorrede in het fransch begint, die we aan de wélversneden pen van Graaf Paul Durrieu hebben te danken.

Jos. Destrée.





DE INVLOED DER NEDERLANDEN IN BOURGONDIË



ET staat tegenwoordig, dank aan de werken van vele geleerden, vooral die van de heeren Kœchlin en Kleinclausz vrij wel vast, dat de kunst van Sluter verschillend is van die der overige Nederlanders van zijn tijdvak. Moeten we bij gevolg, aangezien de werkzaamheid van dezen meester in Bourgondië overwegend is geweest, besluiten, dat de Nederlanders in geenerlei opzicht invloed hebben uitgeoefend op de school van dit gewest? Dit zou inderdaad recht tegen de getuigenis der feiten indruischen! Maar laten we, eer we gaan onderzoeken hoe ze dien invloed konden uitoefenen, eerst nagaan wát de Bourgondische kunst eigenlijk geweest is, vóor de troonbestijging van Filips den Stouten. Indien de overblijfselen er van te weinig talrijk en vele er van verminkt zijn, vertoonen ze niettemin een duidelijk omschreven en zeer verscheiden karakter.

Deze kunstvorm, die oorspronkelijk op de Byzantijnsche gegrond was, waarvan we o. a. eigenaardige specimens in het tympan van Thil-Chatel en een kapiteel in de krypt van St Benigne vinden bewaard, neigt er reeds naar om zich los te maken vanaf het tijdvak van het portaal van Vézelay en blijft gedurende de XIIe eeuw in het gansche gewest heel autochtoon. Bij het bestudeeren van het beeldhouwwerk aan de Cathedraal van Autun, de Magdalena van Vézelay, de St Lazarus te Avallon, de St Bénigne en de L. Vr. van Dijon, van Sémur-en-Auxois, de Saint-Père-sous-Vézelay, St Tibaut (Côte d'or), de grafmonumenten en het altaarstuk, dat uit de ruïnen der Sainte Chapelle te Dijon gered werd en de overige fragmenten in musea verspreid, — bij het zorgvuldig vergelijken van al deze werken onderling, — slaagt men er eindelijk in om de hoofdeigenaardigheden der school, waaruit ze ontstonden, wél van elkaar te onderscheiden.

Figuren houwen, krachtig en los, ze leven inblazen en een rol doen vervullen, ze tegelijk vol uitdrukking en levend maken, hun eigen persoonlijkheid zoo treffend mogelijk doen uitkomen, hierom schijnen de Bourgondische

kunstenaars uit den tijd der groote cathedralen het meest bekommerd te zijn geweest. Energie, maar weinig smaak, een scherpe opmerkingsgave, zonder het minste gevoel voor schoonheid, zóo verschijnen ze voor ons oog in al hun deugden en al hun gebreken. De enkele motieven, die de revoluties niet hebben vernield, zijn over 't algemeen zwak in de verhoudingen, zwaar van bouw en noch tekst noch teekening, wettigen de veronderstelling dat ze ooit wel geëvenredigd zijn geweest. Hetzelfde geldt voor de verschillende figuren. Voor het meerendeel vertoonen ze linksche vormen, gewrongen of plompe verhoudingen, zóo dat het zelfs leeken in het oog valt. Maar toch, zie eens de houdingen dier gedrongen figuren, geen enkele er van is onwaar of gemaakt, zie die gemeene tronies, geen enkele er van is onbeduidend en de meeste, zelfs de minst zorgvuldig bewerkte, vertoonen den eigenaardigen landstrek. Vele er van bezitten inderdaad de waarde van portretten, o. a. onder de oudere, een gebyzantiniseerde Christus uit het tympan van Thil-Chatel en onder die der XIII[e] en XIV[e] eeuw, het glimlachend personage uit het westerportaal van St Thibaut, de grijnzende maskers van Sémur-en-Auxois en den burgerman uit het transept der L. Vr. te Dijon, behooren wel alle drie tot de meest Bourgondische en best bestudeerde fysionomieën van het tijdvak.

In hun geheel beschouwd, dragen die nog geheel archaïeke en tamelijk laag bij de grondsche werken, echter het karakter van een oprechte, krachtige en gezonde kunst. Gesproten uit een sterk, werkzaam, moedig ras, dat graag 't leven indronk met volle teugen, en altijd gereed tot daden was, zijn ze door hun makers gevormd met het doel om « de steenen te doen spreken ». Wat gaven zij om grooten stijl, om edele houding en gebaren? Waarom zouden ze daarom bekommerd zijn geweest? Was het hun roeping niet om tot hun broeders te prediken? Het best was dus om tot hen te spreken in de taal van iederen dag! Daarom gingen ze maar recht en eenvoudig af op het doel, dat ze zich voor oogen hadden gesteld. En met deze syntaxe « à bonne saveur Bourguignonne » hebben deze naïeve beeldsnijders dikwijls het pathetische bereikt.

Doch 't is met de scholen als met de menschen, hun ontwikkeling voltrekt zich niet zonder perioden van stilstand en menigen crisis. Evenals hun kunstbroeders uit de overige Fransche gewesten, bedierven onze Bourgondiers hun gaven; vooral in de eerste helft van den XIV[e] eeuw. 't Zij dat 't hun toen aan ernstige meesters ontbrak, 't zij eenvoudig omdat het aantal der echte kunstenaars verminderde en dat de bestellingen zelzaam werden, die geschikt waren om smaak en ijver aan te vuren, de kunst verkeerde onder de laatste Capetijnsche Hertogen in een staat van verwelking en verval ([1]).

[1]) Deze bezaten, vergeten we dit niet, niet den minsten kunstzin en het leven dat ze leidden, was allerminst tot het aanmoedigen van kunstenaars geschikt.

De figuren werden slechter van verhouding dan ooit, overdreven log en gedrongen. En het schijnt dat de Bourgondiërs meer waarde hechtten aan



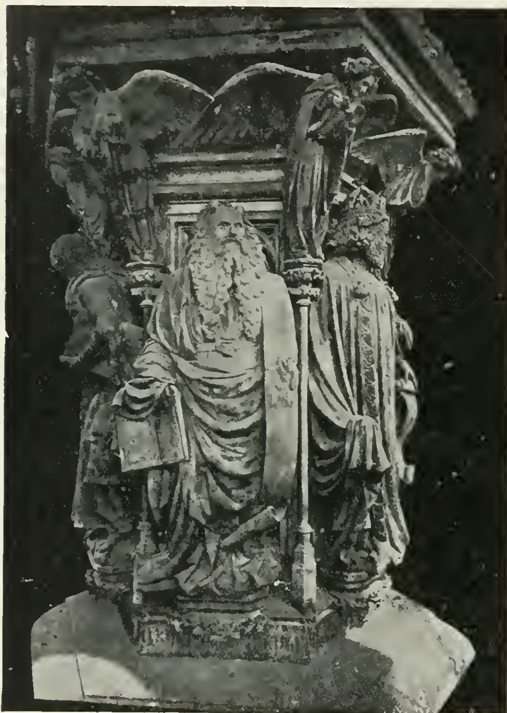
TYMPANON VAN HET PORTAAL TE VÉZELAY. Phot. A. Giraudon, Parijs.

't volgen van 't een of ander *poncif* dan de natuur. Bij 't verschijnen van Claus Sluter, waren er zeker nog maar enkelen in staat om een belangrijk werk behoorlijk uit te voeren, aangezien Filips de Stoute, vóor alles gesteld op weelde en kunst, Nederlandsche beeldsnijders bij hen voortrok.

In het midden der XIVe eeuw, begonnen deze laatste zich van Franche-Comté uit, door Bourgondië te verspreiden. Van af 1315, vindt een Vlaamsch werk, de Graftombe van Graaf Otto, toegeschreven aan Pepyn van Hoey, een plaats in de Abdij van Cherlieu, in de diocees van Besançon. En heel waarschijnlijk is er, in de jaren 1350, nog een ander grafmonument opgericht, dat om het type, dat het vertoont, aan den een of anderen over-Maaschen grafsteenhouwer mag worden toegeschreven, dat van den *Seigneur Mellot en zijn gemalin*, werd in het klooster der Abdij van Fontenay [1] opgericht.

[1] De liggende figuur stelt, zooals door den heer Kleinclausz aangetoond is, een jongeren broeder van Willem IV, of van Willem V van Mello voor, die tijdens het tweede derde der XIVe eeuw geleefd heeft. Deze beelden hebben veel geleden. In hun tegenwoordigen staat, komen ze mij eenigszins zwaar in de uitvoering voor. Verg. *Gazette des Beaux-Arts*, 1905, Deel II.

Omtrent hetzelfde tijdperk, heeft een Brusselaar, samen met Jean de Soignolles, meegewerkt aan een tombe, die voor de H. Kapel te Dijon was besteld; Vlamingen, Walen en Bataven, voelden zich, na het huwelijk van Filips den Stouten met Margaretha van Vlaanderen, meer en meer naar het hertogdom heengetrokken. In 1372 opent Jan van Marville officiëel een werkplaats te Dijon en ongeveer 12 jaar later, ontwerpt hij het plan voor Filips' grafmonument. In 1385 is Sluter als tweede werkman (1) bij dezen beeldhouwer aangesteld en voldoet zoozeer dat hij na zijn dood in 1389, zijn opvolger wordt. In het volgend jaar begint de meester voor de Chartreuse van Champmol die serie werken, welke hem voor altijd beroemd zullen maken: *de Calvarie*, de *Profeten om de Put*, wellicht ook de figuren van het kerkportaal (2). En terwijl deze beelden bij hem in behandeling zijn, werken Jean de Beaumetz, Jan Maelweel, Henri Bellechose, Jacob de Baerze, Jan van Luik, Jozef Colart, Jean de Thioys en Robert de Cambrai, mede aan de versiering van dezelfde kerk. Ongelukkig bleef er van al die kunstenaars, die niet gemakkelijk uit hun werkzaamheid voor lokale kunst te ontwarren zijn, maar weinig over.



CLAUS SLUTER : De Put der Profeten.
(Chartreuse van Champmol, Dijon).

De beide altaarstukken in verguld hout (1391), die van Champmol naar

(1) Eerste werkman was Philippot van Eram.

(2) Uitgenomen die van de Moeder-Maagd, d. i. t. z. Filips den Stouten en Johannes den Dooper, Margaretha van Vlaanderen en St Catherina. Deze opmerkelijke figuren mogen m. i. terecht, aan den meester toegeschreven worden.



CLAUS SLUTER : DE PUT DER PROFETEN
(Chartreuse te Champmol, Dijon).

het Museum te Dijon werden overgebracht, zijn geheel volgens de xiii[e] eeuwsche, d. w. z. de Fransche opvatting van kunst, doch de manier waarop Jacques de Baerze, de verschillende figuren er van op één heeft gehoopt,



Pietà, toegeschreven aan Jan Maelweel.
(Louvre, Parijs).

schaadt aan het decoratieve effekt van het geheel. Er ontbreekt leven in al die figuren, alleen die van den St Joris is goed geslaagd op het eene altaarstuk, waarvan het schilderwerk nog bewaard is gebleven en op het andere eenige heiligen op de zijluiken.

De composities, welke Melchior Broederlam op het eerste dezer altaarstukken geschilderd heeft, herinneren, in meer dan één opzicht, aan de Fransche en Italiaansche miniaturen van dien tijd (¹), het ontbreekt hun niet aan leven en ze geven blijk van een eerlijk streven naar het verkrijgen van uitdrukking door natuurlijke middelen. Doch de engel op de *Verkondiging*, kort, dik en ineen gedrongen en met een verkeerd in 't verkort gegeven rechterarm bezocht, is ver van een verheugenis voor de oogen. Daarentegen

(¹) Uitgevoerd tusschen 1392 en 1399. Dit zijn de eenige, nog overgebleven werken van Broederlam.

Phot. A. Giraudon, Parijs.

PIETA, toegeschreven aan Jan Maelweel.

(Museum, Troyes).



doet de groep der *Visitatie* zich aangenaam in haar eenvoud voor. Simeon, op de *Voorstelling in den tempel*, vertoont een kop, die veel te groot voor zijn romp is, hoewel die kop toch al het belangrijke heeft van een portret, terwijl de Maagd, die op bovengenoemd tooneel zoo slecht gedrapeerd is, een zekere bekoorlijkheid bezit op de *Vlucht naar Egypte*, waarop ze iets van echte moederlijkheid vertoont. De vier motieven van dit geheel zijn wel een weinig zwaar gegouacheerd; niettemin wettigen Broederlam's landschappen de veronderstelling, dat hij die inderdaad naar de natuur heeft bestudeerd; moge het groen ook eenigszins omneveld wezen, de omringende tonaliteiten hebben al hun frischheid bewaard.

De *Pietà* in den Louvre, afkomstig van Champmol (1398), wordt aan Maelweel toegeschreven, terwijl de *Nood Gods* in het Museum van Troyes, die aan denzelfden toe te schrijven zou zijn, niet méér is dan een simpele verzameling van portretten, waarvan geen enkel, niettegenstaande de pogingen van den auteur om een dramatisch effekt te bereiken, inderdaad van beteekenis is. Verschillende invloeden zijn, zooals men dit altijd in overgangstijdperken opmerkt in deze schilderwerken vereenigd; het Fransche karakter is dermate met het Vlaamsche vermengd, dat het met gelijk recht Fransch en Vlaamsch kan genoemd worden.

Dit mengsel van invloeden, dit dubbelslachtige, vinden we overigens op het meerendeel der werken, die door Vlamingen in de verschillende provinciën van Frankrijk werden uitgevoerd, waar ze tegen 't eind der XIV[e] eeuw in dienst gesteld waren, het is het werk van halfbloedigen, die er zich weinig om bekreunden of het oorspronkelijk type in zijn geheel en zuiver werd bewaard; in ieder geval niets herinnert aan 't eigenaardig karakter van de streek, waar ze ontstonden. Dit is eveneens het geval met veel werk uit het begin der XV[e] eeuw, o. a. met de miniaturenreeks der *Très riches Heures*, (Chantilly), die volgens den heer de Mély aan Bellechose zou teruggegeven moeten worden en de *Legende van St Denys* (Louvre), die ongetwijfeld van denzelfden kunstenaar afkomstig is.

De uitgeweken Vlamingen namen des te gemakkelijker de werkwijze van een der Fransche provinciën aan, aangezien ze, toen ze hun eigen land verlieten, reeds half waren verfranscht. De heer Kœchlin heeft ons in een zeer doorwerkte studie aangetoond, dat in de XIV[e] eeuw, nog vele Nederlandsche beeldsnijders volgens de Fransche beginselen der XIII[e] eeuw werkten (1). Deden de schilders het op een andere wijze? Dit is niet heel waarschijnlijk, aangezien ze nog zooveel punten van aanraking met Franschen uit de

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 1903, Deel II. De eersten, die een reactie teweeg brachten, moeten, volgens den heer Kœchlin, Beauneveu en Jan van Luik zijn geweest.

Noordelijke en Middenprovincies hadden (¹). Hieruit mogen we echter volstrekt niet afleiden dat de Vlaamsche kunst een nabootsing der Fransche zou zijn. — De geschiedenis leert ons dat uit éénzelfde kunstleer, verschillende kunstvormen kunnen ontstaan. — Nemen we enkel aan dat de Vlamingen, die onder Filips den Stouten in Bourgondië waren gekomen, daar vandaan een schoonheidsleer hadden meegebracht, die zich op die der Franschen grondde. Dit verklaart dan ook ten deele hun succes, vooral daar ze, om deze leer beter wortel te doen vatten, die eigenschappen bezaten welke door kunstenaars van alle tijden om 't zeerst op prijs worden gesteld, namelijk groote bekwaamheid in de uitvoering. Zoo oefenden ze op geheel normale wijze den invloed van den sterkeren op den zwakkeren uit. De inheemsche kunstenaars waren ontaard, de beeldsnijders der Nederlanden bereidden hun wederopheffing voor, door er in hun werken aan te herinneren dat er in kunst niets duurzaams kan ontstaan, zonder de onmiddelijke studie naar de natuur. Enkel door de welsprekendheid hunner plastische taal, deden ze hen begrijpen dat men nooit beter typeeren kan dan door de zorgvolle samenstelling der lichamen, door er als het ware de kleinste rimpeltjes van weer te geven (²). Aangezien goede voorbeelden aanstekelijk zijn, voerden ze tot een beter begrip van en groote eerbied voor het evenwicht der verhoudingen. In 't kort, zij gaven aan de Franschen terug, wat zij in de XIIIe eeuw van hen hadden ontvangen, dat glanzend geheel van grondbeginselen en procédés, dat de kunstenaars van het Ile de France, evengoed over de Bourgondische staten hadden kunnen doen stralen, indien de omstandigheden anders zijnde, de hertogen hen daarheen beroepen hadden.

De invloed der Vlamingen op de Bourgondiërs, moet des te meer afdoende zijn geweest, aangezien er reeds vele punten van overeenkomst tusschen beiden bestonden. De krachtsinspanningen der eersten, stemden zoo goed mogelijk met de behoeften der laatsten overeen. Ze bezaten dezelfde liefde voor het leven, voor het natuurlijke, voor objectieve werkelijkheid, voor uitdrukkingsvolle karaktertrekken, voor dezelfde eigenschappen van den scherp blikkenden opmerker, nl. : een uiterst juiste en gevoelige kijk op het onderdeel van een geval. Ze waren verwanten. Ook deelden de Vlamingen niet enkel mee, ze ontleenden op hun beurt aan anderen. Ze keken overal om zich heen en ontdekten dadelijk wat hun nuttig kon wezen. Jan van Marville ontdekt onder de bogen van het grafgewelf van een kleinen, onbekenden vorst in het

(¹) In ieder geval maakten de miniaturisten zich zeer snel de procédés van de provincies, waar zij werk vonden, eigen. Graaf Durrieu heeft dit feit gedurende zijn vele en lange opzoekingen vastgesteld en zijn bevoegdheid in dit opzicht is welbekend.

(²) Enkele hunner waren overigens tamelijk goede portrettisten o. a. degene welke in 1395 het portret van Filips den Stouten heeft geschilderd. In ieder geval, indien de omstreeks 1500 vervaardigde copie, die thans in het bezit van Madame la Colonelle Vaucheret te Parijs is, ons een getrouwe weergave van het origineel geleverd heeft.

monnikenklooster van Val-des-Choux, de embryo voor zijn optocht der *plourants*, die de dood hem verhinderd heeft te voltooien (1). Anderen deden hun details of motieven elders op en de lessen van aanpassingskunst, die zij op deze wijze gaven, waren zeker niet verloren.



CLAUS VAN DE WERVE : Rouwdragers van de graftombe van Filips den Stouten. (Museum, Dijon).

Toen Sluter zijn meesterwerken van Champmol uit de plompe materie te voorschijn had doen treden, waren de Bourgondiërs als kunstenaars voldoende rijp om van zijn onderricht partij te trekken. Zijn *Calvarie*, *de Put der Profeten*, de beelden aan de kerk, brachten een groote geestdrift teweeg, die vruchtbaar zou zijn in daden. Al dadelijk stonden er navolgers van Sluter op (2). Hoofden houwen met sprekende trekken, rompen opbouwen, die vol leven zijn, een diepe beteekenis leggen in houding en gebaren, dit werd van stonde aan het hoofdstreven der Bourgondiers en meer dan een *ymaigier*, trachtte tevens, om er de uitdrukking van zijn gevoel in te leggen.

Het is inderdaad wel Sluter geweest, door wien de Bourgondische kunst werd herboren ; als alle meesters, die tevens hervormers waren, voerde hij enkel een beweging uit, die door anderen was voorbereid. Het tijdperk van zijn ontwikkeling blijft nog altijd geheimzinnig. Heeft hij op zijn beurt een Bataafschen onderwijzer gehad ? Was hij in zijn jeugd in het een of ander Duitsch, Vlaamsch of Fransch atelier werkzaam? We weten het niet. Aangezien bijna alle Germaansche en Bataafsche beeldhouwwerken van vóór de xv^e^ eeuw zijn vernield, zullen we nooit weten wat hij voor zijn werk aan hen heeft te danken gehad. Daarentegen staan die werken in geenerlei onmidde-

(1) Val-des-Choux, een monnikenklooster, in den aard van dat der Cisterciensen, bevond zich dicht bij Châtillon-sur-Seine, in het bosch van Villiers-le-Duc. Bovengenoemd graf is ons enkel uit een teekening bekend. Zie *Voyage de deux Bénédictins*, 1e gedeelte bl. 113. Het kind op de zerk naast den engel, die zijn ziel omhoog voeren moet, is nog al mooi van lijn. De personages van den begrafenisstoet, hebben, evenals zoovele andere figuren der Primitief-Bourgondische kunst, allemaal koppen, die veel te groot voor de rompen zijn.

(2) Sluter was overigens zeer op de Bourgondiërs gesteld. Sedert zijn opvolging van Jan van Marville, had hij onder hen zijn medewerkers gezocht. Guillaume de Benoisy, Perrin de Thory, Jean Midey de Fleurey. Anderen ontving hij als leerlingen.

lijke betrekking, noch tot de Vlaamsche, noch tot de Fransche kunst van zijn tijd. Maar al het goede dat Vlamingen en Franschen bezeten hebben, vinden we er in weer. Ik zou gemakkelijk kunnen aannemen dat hij veel aan de beeldsnijders van Frankrijk verschuldigd is geweest, dat hij in aanraking met hen veel geleerd heeft. Er bestaan vele punten van overeenkomst tusschen zijn Profeten, om enkel deze te noemen en vele beelden in de noorder en zuider portalen van Chartres, de westelijke gevel der cathedraal te Reims en het middenportaal te Bourges. Hij verstond uitstekend de kunst om zich eigen te maken wat hij gezien had en het aan te passen aan zijn eigen werk. Overigens is het onaannemelijk, dat hij de gewestelijke kunst, die hem toen zoo overvloedig omringde, niet aandachtig zou hebben bestudeerd [1]. Zijn beeldhouwwerk van Champmol, openbaart ons opmerkinsgaven van allereersten rang, en het zou overmoedig zijn om hun volmaakte overeenkomst met het Bourgondisch kunstkarakter te ontkennen. Zijn kunst komt ons voor als een gelukkige synthese der beste eigenschappen van Germanen, Vlamingen en Franschen, een machtige realisatie van wat de *ymaigiers* der drie rassen, zich sedert vele jaren met zooveel inspanning hadden eigen gemaakt.



Beeld van een gebaarden Heilige. (Altaarstuk te Rouvres).

Onmiddelijk na de periode van het archaïsme, hadden ze getracht om niet enkel de lijnen der figuren, maar ook hun innerlijk leven weer te geven. En onder de Franschen hadden de Bourgondiërs reeds vroeg blijk gegeven — men herinnere zich slechts 't tympan van Thil-Chatel — van hun bekwaamheid in deze richting. De put der Chartreuse te Dijon, bood hun een heerlijke verwezenlijking van hun eigen denkbeeld. Dit monument leerde hun bovendien om hun plan verstandig en gewetensvol vast te stellen en uit te voeren, om de natuur te eerbiedigen, zich op haar te inspireeren, zonder haar daarom slaafs te volgen, om de vertolking te doen beantwoorden aan de werkelijkheid. En dit kostbaar onderricht had hij hun op de begrijpelijkste wijs, met al de zeggingskracht van het genie gegeven.

Door haar navolging van Sluter, veranderde de Bourgondische school

[1] In een belangrijk, in dit tijdschrift verschenen artikel (Januari-nummer 1908) zegt de heer Pit, dat Sluter zich wellicht kan hebben geïnspireerd op de figuren die de grafsteden van Jan van Polanen te Breda en Adolf VI te Cleef versieren. De kleine figuurtjes aan de groote kerk te Breda zijn te zeer verminkt, om ze met eenig nut met de beelden van den meester te kunnen vergelijken. Toch mag men, met veel waarschijnlijkheid aannemen dat hij de beeldjes op het grafmonument van Adolf heeft gezien en er partij van heeft weten te trekken.

eigenlijk niet — ze trad enkel in een nieuwe faze van haar natuurlijke ontwikkeling, ze kwam tot beter bewustzijn van zichzelf en ontplooide groote kracht



GRAFTOMBE VAN PHILIPPE POT
(Louvre, Parijs).

in de uitvoering. Vooral sterk in het typeeren van zijn figuren, toont de schepper der Profeten hun zijn werkwijze in haar volle krachtsontwikkeling en als intelligente scholieren trekken ze volle partij van dit onderricht, evengoed als de eigen neef van den meester, Claus van de Werve, die, zonder daarom zijn eigen persoonlijkheid te verminderen, geheel met den Bourgondischen geest doortrokken was ([1]). Aangezien ze geheel op 't sterk typeeren der figuren berustte, kon onze school het karakteriseeren der figuren en gezichten nooit verder drijven dan haar stichter had gedaan, maar toch blijft ze zelf altijd oorspronkelijk, al is ze haar schoonste productie-tijdperk aan hem verplicht.

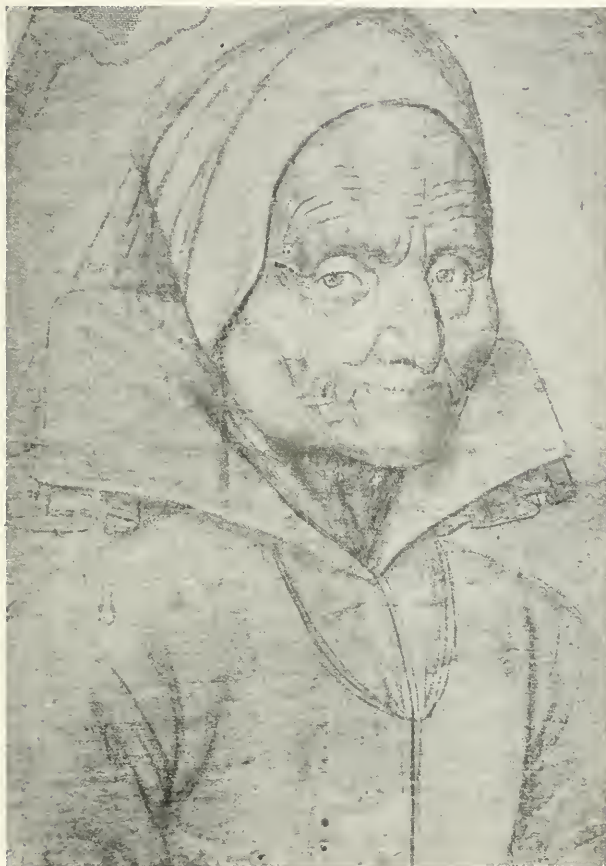
Sluter's invloed is bovendien duidelijk merkbaar in den *Dooper* van Mussy-sur-Seine en dien anderen *Dooper* in het Museum Rolin te Autun, in de *Maagd* met den gekrookten mantel en dien zoo héel typische gebaarden heilige van het altaarstuk te Rouvres. Verder het *H. Graf* te Tonnerre, treffend door

([1]) Bij 't bestudeeren der lokale beeldsnijkunst in de oude kerken, zal men zien, hoe heel Bourgondisch, hoewel tevens heel Sluterachtig, zijn beroemde *Plourants* om het graf van Filips den Stouten en zijn figuren van den *Lijdensweg* te Bessey-les-Citeaux, zijn. Claus de Werve, die uit Hattem in Gelderland afkomstig was, was tegen het eind van 1396 bij zijn oom te Dijon gekomen en we mogen dus wel aannemen dat hij geheel met zijn kunstleer doordrongen was.

de ingehouden aandoening der gezichten, vooral van Jozef en Nicodemus ([1]), de mooie *St Antonius* van het Museum te Dijon, de uitstekend getypeerde *Philippe de Vienne* (Slotkapel Pagny), de gegraveerde zerken van de geestelijke broeders Humbert Poilley en Jean Daignay; vooral de laatste is, niettegenstaande zijn kop onzichtbaar is, heel impressief (Museum, Dijon) de Jacques Germain (zelfde museum), de tragische *Grafstede van Philippe Pot* (Louvre). Diezelfde invloed is onmiskenbaar in de beelden der *H. Maagd*, in de Musea van Cluny, den Louvre en te Dijon, die in de drie eerste vierde deelen der eeuw zijn gehouwen en verder de *Maagd* in het St Jans-hospitaal te Losne, in den *Patriarch* (Abbé le Labussière) en den *Plourant* (Museum te Lyon), de *Maagd*, de *St Bénigne* en de *St Petronella* in de cathedraal van Autun. Verder bespeuren we haar bovendien nog in verscheiden beelden uit de Franche-Comté, vooral in den *St Paul* te Beaume-les-Messieurs. In de jaren 1450, overdreven zekere beeldhouwers het karakteristieke van Sluter tot het in het leelijke ontaardde, terwijl anderen, tegen 't eind der eeuw vooral in de L. Vr. te Semur, de tegenovergestelde richting insloegen en de manier van den meester verweekelijkten. We mogen de *St Barbara* in het Museum Rolin, de *H. Maagd*, gez. de Bulliot (eigendom van den heer Rérolle, Autun) en wellicht ook de *St Gênes* in het Museum te Dijon, als een poging tot styliseering van Sluter's manier beschouwen.

In de schilderkunst schijnt de Vlaamsche invloed in ieder geval in de eerste helft der xve eeuw onbetwistbaar te zijn. Was ze niet destijds in de meeste Fransche gewesten doorgedrongen? In ieder geval schijnt ze onder vele kunstenaars vooral tot de esthetische richting te behooren. Hieruit moet men verstaan dat ze terugvoerde naar de natuur en dat ze meer naar schoone vormen, dan technische volmaaktheid neigde. Evenwel wordt hun oorspronkelijkheid daardoor niet geschaad. De figuren op de kerkmuren der L. Vr. te Dijon, (*Besnijdenis*, *Doop*, *Begiftigers* m. en vr. heiligen) zijn portretten, zeer na verwant aan die, welke omtrent hetzelfde tijdvak in de overige deelen van Frankrijk, door den meest nationalen onzer schilders werden uitgevoerd. En hetzelfde mag gezegd worden van de figuren in de *Processie van Paus Gregorius* (Cathedraal te Autun) van die, welke men uit de St Vincentius-kapel, in diezelfde kerk heeft weggenomen en die tegenwoordig deel uitmaken van het prachtige museum Rolin, *Heiligen* en *Bazuinblazende Engelen* (Koorgewelf van de kerk te Bagnot, Côte d'or) en van de beide indrukmakende stukken in het Museum te Lyon : de *Dood* en de *Bekroning* van de Maagd. Alles wel beschouwd, verschillen ze van de figuren van het Ile de France, van Picardie, Champagne en de Bourbonnais, enkel door het

[1] Dit H. Graf, een werk van Jan Michel en Georges de la Sonnette, versiert thans het hospitaal te Tonnerre.



PORTRET VAN EEN OUDE VROUW (teekening).
(Gewezen Verzameling van den schilder F. Villé, Parijs).

« landstreklijke » in enkele koppen. Daarentegen blijkt ons uit schilderingen als de *Verkondiging* en de *H. Magdalena* te Aix-en-Provence, die door enkelen gereedelijk tot de Bourgondische werken wordt gerekend, dat ze Vlaamsch zijn, zoowel in hun teekening, als in hun picturale factuur, door datgene wat men hun ziel zou kunnen noemen.

In de XVI[e] eeuw, zal de Bourgondische school zich verder nog kenmerken door enkele werken, die den stempel dragen van de landstreek, waar ze

waren ontstaan, — in de beeldhouwkunst waren dit vooral *de Biddende Vrouw*, een werk vol wijding en innige vroomheid, (voorheen in het Gasthuis der alg. Armen) *De Prediking van Johannes den Dooper* (vroeger in het H. Geest-gasthuis), *het Altaarstuk* (uit de oude St Pieterskerk, thans in het Museum te Dijon) de *Profeten* van het Wester-Portaal der St Michiel (zelfde stad) de hoog opgerichte figuur van een vr. heilige in de kapel van het museum te Cluny, de figuren aan het koorgestoelte van Montréal, het *Lijk* te Cussy-les-Forges, de *Plourant* op het graf van Jacques de Malain (thans in den Louvre); en als schilderwerk verschillende muurversieringen o. a. die van Chambolle en *de Mis van St Gregorius* (Duc de Bauffremont), waarvan de figuren, hoewel tamelijk hard van omtrekken, vooral die op het tweede luik, daarom niet minder expressief zijn [1]. Doch in de tweede helft van die eeuw, laten de kunstenaars van Bourgondië en die der overige Fransche provinciën dat eigenaardig karakter van de landstreek, zooals dat door het Sluterisme zoo heerlijk was opgewekt, zoo niet geheel varen, dan toch sterk veranderen of verminderen. We vinden het alleen in enkele portretten en dan nog weinig in 't oog vallend weer, zooals o. a. dat van een vijftiger, waarin de invloed van François Clouet overheerscht (schildering op hout, Mev. Gounot, Parijs) en van een oude vrouw (teekening in de vroegere verzameling van den kunstschilder F. Villé, Parijs).

In de XVIIe en XVIIIe eeuw, zullen de schilders van Frankrijk, die der Nederlanden bewonderen, zonder echter voordeel te trekken uit de lessen in hun werk vervat. De meest begaafde der Bourgondiërs, de alleraantrekkelijkste Prudhon, zal van zijn ver verwijderde voorouders erven : liefde en eerbied voor stevige structuur en sierlijke ronding — zijn portretten overigens bewijzen dit, maar wat zijn opvatting van kunst betreft, vooral in zijn composities, zal hij veel van hen verschillen. De portrettist van Mme Antony en van den *Edelman* uit de verzameling Aynard [2], past zich zeer wel aan aan de Bourgondische school, doch de dichter van de *Psyche* en de dramaturg van de *Goddelijke gerechtigheid*, treedt in de Fransche school op als een heel eigenaardig verschijnsel, als een geheel op zich zelf staand geval.

In de XIXe eeuw, zien we een opbloei van die groote hoedanigheden der Bourgondiërs in menig stuk beeldhouwwerk van Rude, vooral in zijn *Départ* en zijn bustes : vervolgens in het schilderwerk van Trutat en van Alphonse Legros, o. a. in zijn *Ex-Voto* in het museum te Dijon. Verder herkennen we

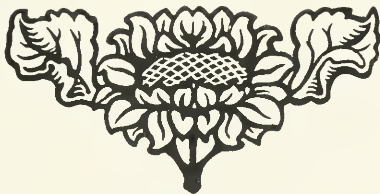
(1) Dit stuk, dat van ongeveer 1520 dateert, versierde vroeger het altaar in de kerk van Marnay (Franche-Comté). Het werd door den bisschop Laurent de Gorrevod geschonken.

(2) Dit is een vóorstudie voor het portret van den kunstliefhebber, die hem de *Enlèvement de Psyché*, had besteld en nimmer toonde de meester zich wellicht Bourgondischer dan in dit kleine stukje, dat heel breed van opvatting en heel zuiver *kunst* is.

haar in de stukken van den intimist Richard, die lang in zijn geboortestad Châlon-sur-Saône heeft gewoond. En in de beelden van Just Becquet, een leerling van Rude, vinden we ze vereenigd met de kwaliteiten der schilders van Franche-Comté, om ze eindelijk nog eens weer te vinden in de borstbeelden van den beeldhouwer Dampt en in de portretten van den schilder Boulicaut.

Is er in het werk van al deze kunstenaars iets van het Noorden overgebleven? Dit is meer dan waarschijnlijk. De Nederlandsche takken, geënt op den Bourgondischen stam, hebben hun sappen innig vermengd met de zijne. Maar het zou een ijdel pogen zijn om na te speuren wat onze moderne zonen van Bourgondië aan hun verre neven zijn verplicht. Bewonderen we liever hierin een werking van die schoone en geheimzinnige wet der solidariteit, die de geheele menschheid beheerscht en waarvan we, zoodra we ons met deze studie beginnen bezig te houden, zooveel voorbeelden ontmoeten. Onder de kunstenaars, als onder de volken, is dit een voortdurende wisselwerking van geven en ontvangen. De meesters vinden in zekeren zin hun voorwaarden van bestaan in een groep van mindere artisten, die hun voorloopers waren en op hun beurt wordt weer een legio mindere artisten door een groep van groote meesters gevormd. De scholen worden in de uren van hun bloedarmoede — van een crisis, weer nieuw opgebouwd en gevoed, door anderen, die vroeger ontvingen van hen en zelfs buiten deze perioden helpen en volmaken zij onophoudelijk elkander. De krachtigste, de meest begaafde, blijven door de eeuwen heen de opvoedsters van de overigen, die hun eer bewijzen door ze na te streven, zonder hen daarom te willen gelijken. Welke kunst van Europa is niets aan die der Grieken verplicht, en wie zou kunnen uitmaken hoeveel er is overgebleven van de Hellenen bij de meest oorspronkelijke kunstenaars van het Westen, het Centrum en het Noorden?

Alphonse Germain.





DE SFORZA-TRIPTIEK IN HET MUSEUM TE BRUSSEL



N de tweede uitgave van zijn *Catalogue des tableaux du Musée de Bruxelles* wordt de kleine, dusgenoemde Sforza-triptiek door A. J. Wauters aan den milaneeschen schilder Zanetto Bugatto toegeschreven. In de eerste uitgave stond het drieluik op naam van Rogier van der Weyden, en nog vroeger, in *Sept études pour servir à l'histoire de Hans Memling* (Brussel, 1893), beschouwde de schrijver het als een werk van Memling in zijn jeugd.

Waarop berust de nieuwe toeschrijving? In zijn boek over de Lombardische schilders der XIVe eeuw ([1]), wijdt de Heer Malaguzzi Valeri aan Zanetto Bugatto en de portretschilders aan het hof van Francesco en Galeazzo Maria Sforza een hoofdstuk waarin alle bescheiden betreffende den schilder bij elkander gebracht werden. Bugatto was portretschilder aan het hof der beide vorsten; maar jammer genoeg is er niet een erkend werk van hem bekend. Twee van bewuste dokumenten zijn van aard om bij hen, die belang stellen in de Vlaamsche kunst, de aandacht te wekken. Het zijn twee brieven. De eerste, gedagteekend 26 December 1460 behelst een aanbeveling van den hertog van Milaan aan den hertog van Bourgondië ten gunste van Zanetto Bugatto, die zich naar diens staten begaf om van de lessen van een befaamd meester te genieten. In den tweede ontvangt deze meester, niemand minder dan Rogier van der Weyden, den dank der hertogin wegens de bereidwilligheid waarmede hij den Milaneeschen schilder al de geheimen zijner kunst heeft medegedeeld ([2]).

([1]) *Pittori Lombardi del Quattrocento, Milano, 1902.*

([2]) Ziehier de interessante plaatsen uit de twee brieven. In den eerste laat zich de hertog als volgt uit over Zanetto Bugatto: « Adeo eidem arti deditus, ut auditá famá Magistri Guglielmi [ongetwijfeld een *lapsus calami* voor Rugeri] apud prefatam vestram dominationem seu in partibus illis remorantis, qui artis illius pre ceteris optimam cognitionem habere predicatus, obtenta a nobis licentia instituerit illum adire dediscendi aliquid ab eo gratia. » De brief van de hertogin is geadresseerd aan « Mro Rugerio de Tornay pictor in Burseles » : « .... sentendo de la fama et sufficientia vostra altre volte deliberassemo de mandare li maestro Zanetto nostro per ché da vuij imparasse qualche







Phot. Hanfstaengl, München.

SCHOOL VAN ROGIER VAN DER WEYDEN · DE SFORZA-TRIPTIEK.

(Kon. Musea voor Schilder- en Beeldhouwkunst. Brussel).



In de *Chronique des Arts* van 13 Augustus 1904 schreef de Heer Paul Durrieu een artikel onder den titel van *Achat par le roi de France Louis XI d'un tableau du peintre milanais Zanetto Bugatto*, waarin schrijver een rekening uit het jaar 1468 aanhaalt, volgens welke een bedrag van 11 frank 5 sous werd uitbetaald aan meester Jehannet de Milan voor een schilderij, vertoonende « een afbeelding naar het leven van wijlen den hertog van Milaan en van zijn zoon, nu hertog ». Zonder te besluiten, dat het stuk in de rekening vermeld, hetzelfde was als het werk in het museum te Brussel, vestigde de Heer Durrieu de aandacht op de kenschetsende omstandigheid, dat beide schilderijen hertog Francesco en zijn zoon voorstelden en dat beiden het werk waren van een kunstenaar uit de school van Rogier van der Weyden. Ofschoon zeer bescheiden, drukte hij de veronderstelling uit, dat het schilderij wel van Zanetto Bugatto kon zijn. Deze veronderstelling werd door den heer Wauters aangenomen zonder verder bewijs.

De vaste gegevens zijn dus samen te vatten als volgt : de Milaneesche schilder Zanetto Bugatto is niet te Milaan geweest van einde December 1460 op zijn vroegst tot begin Mei 1463 op zijn laatst ; een gedeelte van dien tijd heeft hij doorgebracht bij Rogier van der Weyden. — Van een anderen kant schijnt de kleine triptiek in het museum te Brussel, voorstellende Francesco Sforza, diens vrouw en diens oudsten zoon, het werk te zijn van een leerling van Rogier van der Weyden. — Uit dit weinige de slotsom trekken, dat dit drieluik van Zanetto Bugatto is, is op zijn minst zeer voorbarig.

Een onderzoek van het stuk kan ons leeren in hoeverre waarschijnlijk is, wat tot nog toe voor niet meer dan een eenvoudige veronderstelling kan doorgaan. Dat het schilderij voor de familie Sforza werd vervaardigd staat boven twijfel : zij vertoont het wapen der familie met den karakteristieken helmtop [1], onmiddellijk naast de portretten der begiftigers ; bovendien kan men bij vergelijking met gelijktijdige oorkonden met volle recht verklaren dat de voorgestelde personen wel degelijk de bewuste Sforzas zijn : die vergelijking geeft ons eveneens de middelen aan de hand om met tamelijk groote juistheid den datum van ontstaan der schilderij vast te stellen.

Het gezicht van Francesco Sforza is overschilderd, zoodat het van geener waarde is voor het onderzoek : de hoofdtrekken echter bleven in 't algemeen bewaard, als blijkt uit een medalje van Sperandio, de eenige die den hertog, van driekwart ter zijde gezien, weergeeft (waarschijnlijk werd zij in 1466, het

cosa nell'arte del pingere. Et a la ritornata soa qua ne riferisse quanto volunteri et amorevolmente lo havevati veduto et ricolto e con quanto studio e diligentia vi eravate per nostro rispecto exhibito a monstrarli liberamente tucto quello intendevati nel mestiero vostro. Il che havendolo anche conosciuto al effecto ne stato acceptemo et assay vi ne ringratiemo... »

[1] Vgl. Litta. *Famiglie celebri d'Italia*. I.

jaar van zijn sterven, vervaardigd) (¹). Het portret van zijn zoon Galeazzo Maria is daarentegen van het hoogste gewicht voor de oplossing van het vraagstuk : de knielende jonge man is van terzijde gezien, wat vergelijking met de medaljes mogelijk maakt. Ouder dan 15 jaar kan hij niet zijn ; hij werd geboren in Januari 1444, zoodat het schilderij niet later dan 1459 kan ontstaan zijn. Dit blijkt ook uit de studie van verscheidene portretten van Galeazzo Maria : de beeltenissen uit de laatste jaren zijns levens (het is bekend dat hij in 1476 vermoord werd), zooals dit uit de Uffizi te Florence, aan Piero del Pallaiuolo toegeschreven (²), vertoonen een scherp afgeteekenden, gebogen neus; maar het is duidelijk dat deze trek met de jaren gaandeweg bepaalder was geworden. Een medalje van 1470 vertoont een minder sterk sprekend profiel, waarin de neus aan de punt ietwat gebogen schijnt. Denzelfden aanblik, slechts nog minder uitdrukkelijk, vindt men weer op de medalje van Enzola uit 1459 (keerzijde van een medalje uit 1456 met de beeltenis van Francesco Sforza). Eindelijk is de neus heel en al recht op een medalje in 1457 gesneden door Antonio Marescotti van Ferrara (³).



JOHANNES FRANCISCUS ENZOLA : Beeltenis van Galeazzo Maria Sforza, naar een medalje van 1459 ; Verz. J. Friedländer.

Het valt dus niet te betwijfelen, dat het stuk dagteekent van voor het verblijf van Zanetto Bugatto in de werkplaats van Rogier van der Weyden. Maar zelfs dit daargelaten, geloof ik niet, dat men het stuk aan den Milaneeschen schilder met recht kan toeschrijven : het is dermate Vlaamsch, zoowel naar de opvatting der vormen en de uitdrukking der gelaatstrekken als naar de uitvoering, dat men het nooit aan een Italiaan hadde toegeschreven, indien men het bestaan van de hooger vermelde oorkonden niet had gekend. Moest nu een Italiaansch schilder tot dit uiterste in de werkwijze der Vlamingen zijn opgegaan, dan ware dit alleen te verklaren doordat hij zijn leerjaren bij een Vlaamsch meester had doorgebracht : men vergeet nooit geheel wat men in den beginne heeft geleerd, vooral als men zijn eerste lessen gekregen heeft in een land waar de kunstproductie zoo overvloedig en oorspronkelijk was, als in het Italië der xvᵉ eeuw. Er is geen voorbeeld van

(¹) Over de hier aangehaalde medaljes raadplege men Friedländer. *Italienische Schaumünzen des 15. Jahrhunderts. (Jahrbuch der k. preussischen Kunstsammlungen*, I-II-III).

(²) Het bewijs, ofschoon niet afdoend, dat dit portret wel degelijk Galeazzo Maria Sforza voorstelt, werd geleverd door U. Rossi : *Archivio storico dell'Arte*, 1890, p. 160.

(³) Er bestaat nog een tweede geschilderd portret van den jeugdigen Galeazzo Maria, dat nog niet vermeld werd : het bevindt zich op het beroemde fresco van Benozzo Gozzoli in het Palazzo Riccardi te Florence geschilderd in 1459 ; ongelukkiglijk kan het ons niet tot vergelijking dienen, daar het van voren gezien is.

zulke weergalooze vervorming. Wij weten dat Zanetto Bugatto reeds voor eigen rekening werkte en hofschilder was te Milaan, toen hij vertrok en zich bij van der Weyden begaf, niet om het meesterschap te bekomen, maar om zich verder te bekwamen bij een der meest beroemde meesters van zijn tijd. Zulks blijkt ten duidelijkste uit een brief van Francesco Sforza aan zijn vrouw, gedagteekend 7 Augustus 1460, waarin hij de komst van Zanetto Bugatto aankondigt en mededeelt, dat deze een voor den Franschen koning bestemd portret van hun dochter zou vervaardigen.



ANTONIO MARESCOTTI : Beeltenis van Galeazzo Maria Sforza, naar een medalje van 1457, in het Museum te Berlijn.

Ik blijf dus bij mijn meening, dat de Sforza-triptiek het werk is van een Vlaming. Het komt mij zelfs waarschijnlijk voor dat zij werd geschilderd door een kunstenaar uit het Noorden, die wellicht nooit de door hem voorgestelde personen heeft gezien : het gebrek aan bepaald karakter der portretten en de onnauwkeurigheden, die men er in aantreft, geven reden tot die veronderstelling. Zoo bezat de jonge Galeazzo klaarblijkelijk een inspringende onderlip, waarvan niets te bemerken is in het schilderij; hertogin Bianca Maria vertoonde veeleer gevulde gelaatstrekken en had het uitzicht van een matrone, als blijkt uit gelijktijdige oorkonden (portret in den dom te Monza, schilderij van Campi te San Sigismondo bij Cremona, enz.) : haar gelaatsuitdrukking was beslist anders dan die in de triptiek te Brussel, ofschoon men er de algemeene profiellijning in terugvindt.

Alles wel beschouwd, is het nog best, het bij de aanduidingen, die een stilistische studie van het werk ons kunnen bezorgen, te laten en het tot nader order voorzichtiglijk onder de rubriek : school van Rogier van der Weyden te rangschikken.

Jacques Mesnil.





EEN PORTRET VAN CAREL FABRITIUS



FSCHOON reeds van Bleiswijck en Samuel van Hoogstraten Carel Fabritius tot een der grootste kunstenaars van zijn tijd rekenden, werd hij tot nog voor korten tijd slechts in kleinen kring naar waarde geschat.

Vermoedelijk omstreeks 1620 geboren, kwam hij op tragische wijze om het leven bij de kruitontploffing van 12 October 1654 te Delft.

In een met al zijn werken geïllustreerde studie vat Dr. C. Hofstede de Groot te zamen wat tot nu toe over hem bekend was.

Hieruit blijkt, dat hij tusschen de jaren 1640 en 1642 zoo niet als leerling dan als kunstvriend Rembrandt's atelier bezocht. 't Kon niet anders of deze omgang moest nawerken in zijn kunst zonder haar echter zijn individueele karakter te ontnemen : zoo de dateering nog intakt is, ontstond 't portret van Abraham de Notte in het Rijks-Museum in dien tijd, namelijk 1640.

Denkelijk nog vóór dit portret ontstond 't hier afgebeelde mansportret nu in de verzameling van Alen te Londen.

't Heeft hetzelfde koloriet, wijnrood op bruinen grond met groenachtige schaduwen hoewel ietwat harder, doch de de Notte is verpoetst en heeft veel door slechte restauratie geleden. De breede pastooze toetsen om en op de oogen, 't sterke rood langs de irissen, de behandeling van haar, snor, baard en kraag met die eigenaardige kleine energische toetsjes, de vaste krachtige teekening van neus, mond en gezichtsplooien, de licht-groengrijze donker uitloopende achtergrond waartegen de gestalte zich vrij en scherp afteekent zooals ook in 't mansportret in het Museum Boymans te Rotterdam, verraden dezelfde hand als die van het portret van Abraham de Notte.

Het Rijks-Museum bezit zoo niet een kopie dan toch een zwakke repetitie van deze schilderij. Het is n° 227 van den tegenwoordigen Catalogus.

J. O. KRONIG.



CAREL FABRITIUS: MANSPORTRET.

(Verz. van Alen, Londen)



CAREL FABRITIUS: PORTRET VAN ABRAHAM DE NOTTE.
(Rijksmuseum, Amsterdam).



JAC. VAN DEN BOSCH
1896
(Zie afl. 11, blz. 201).

Afb. 1. — BOEKENKAST EN STOEL.
Uit de Studeerkamer van Mr. Henri Viotta.





JACOB VAN DEN BOSCH

(Vervolg en slot)



MET de oprichting van « 't Binnenhuis » kwam voor eene groote groep nijverheidskunstenaars meer gelegenheid dan te voren, om hun arbeid zóó te exposeeren, dat de omgeving, waarin deze werd geplaatst, daaraan geen afbreuk meer kon doen. Het was niet meer het bizare, vreemde ding, dat met nieuwsgierige blikken werd bekeken, maar, door goede verlichting en het ontbreken van opdringende buurschap lokte het tot rustig intiem beschouwen uit.

Men moet de oprichters van « 't Binnenhuis » in dankbare herinnering houden. Veel is er sedert geschied, talrijker zijn de gelegenheden geworden waar van goede ambachtskunst te genieten en te leeren valt, maar de eer, het met beperkte middelen te hebben aangedurfd komt hen toe. Zij lieten in het minder geschikte oude huis op het Rokin ([1]) te Amsterdam zien, wat gezellige kamers en zaaltjesmet hetgeen reeds bereikt was, konden worden samengesteld. Het werd een der bezienswaardige exposities van Amsterdam. De stichters vormden een groep, die uit waarachtige belangstelling in de zich verjongende en zuiverende ambachtskunst, onze kunstenaars en land naar hun beste weten trachten te helpen en te leiden.

Van de oprichting van « 't Binnenhuis » af, was van den Bosch aangewezen als artiest en man van ondervinding in het leiden dezer zaak, die als zoodanig steeds meer beteekenis begon te krijgen.

De eigenaardige moeilijkheden, die hierdoor ontstonden vonden, naar mijne meening, vooral hunne oorzaken hierin, dat



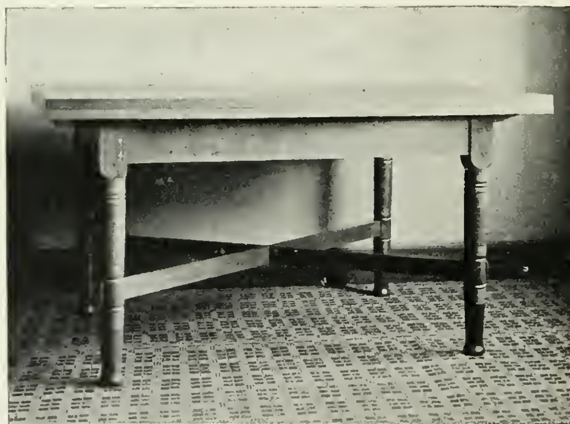
JAC. V. D. BOSCH, 1900. Afb. 11.

([1]) Thans gevestigd in een speciaal daarvoor gebouwd perceel Raadhuisstraat te Amsterdam. (Red.)



JAC. VAN DEN BOSCH, 1900.

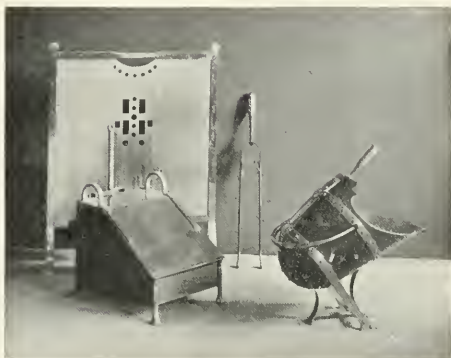
Afb. 12. — Eetkamer in het huis van de familie Fentener van Vlissingen, te Amsterdam, uitgevoerd door 'T BINNENHUIS.



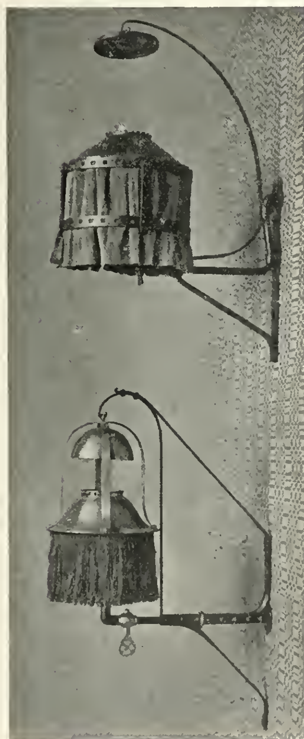
JAC. VAN DEN BOSCH, 1901.

Afb. 13. — Schuiftafel.

slechts zeer weinig artiesten de groote bezwaren kenden, die noodwendig zullen ontstaan, wanneer de belangen van artiesten samen moeten gaan met het instand houden eener onderneming. Van den Bosch stelde zich op het standpunt dat « 't Binnenhuis » als woninginrichting met de verlangens en gewoonten zijner opdrachtgevers rekening diende te houden,



JAC. VAN DEN BOSCH. Afb. 14.

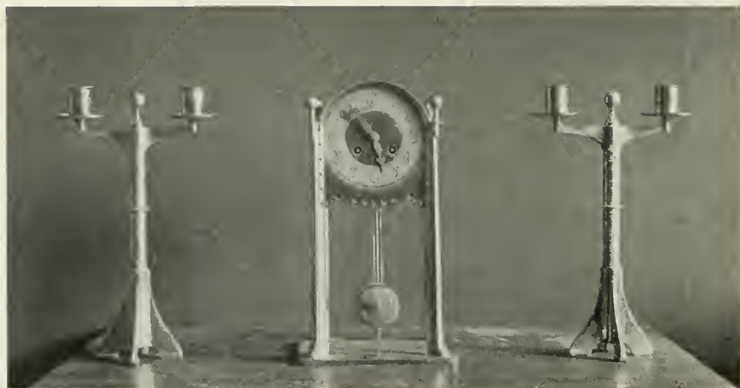


JAC. VAN DEN BOSCH, 1902. Afb. 15 en 16.

in zoover zij niet in botsing kwamen met de beginselen, die « 't Binnenhuis » bij zijne oprichting had voorop gesteld. De beginselen waarnaar de tentoongestelde voorwerpen waren ontworpen en uitgevoerd, gaven deze een geheel afwijkend karakter van veel, dat tot op dien tijd in de groote meubelmagazijnen ter verkoop werd gesteld. Gewoonlijk waren het daar herhalingen van veel, dat nog in museums of patricische woningen uit vorige eeuwen was behouden gebleven. De naastbijliggende tijdperken Louis Seize en Empire waren het meest in gebruik, terwijl ook het warme gezellige eener oud-Hollandsche inrichting zijne bekoring niet had verloren.

In de woningen van vele gegoede families was een atmosfeer blijven hangen uit den tijd, toen nog met liefde en zorg aan vele gebruiksvoorwerpen werd gewerkt en de waardeering van deze erfstukken werd overgedragen op het nieuwe, dat zich in een zelfde kleed ging steken en van vorm en snit bij het oude trachtte aan te passen.

Dit vooral verklaart de voorliefde, die vele afstammelingen der regenten en patri-



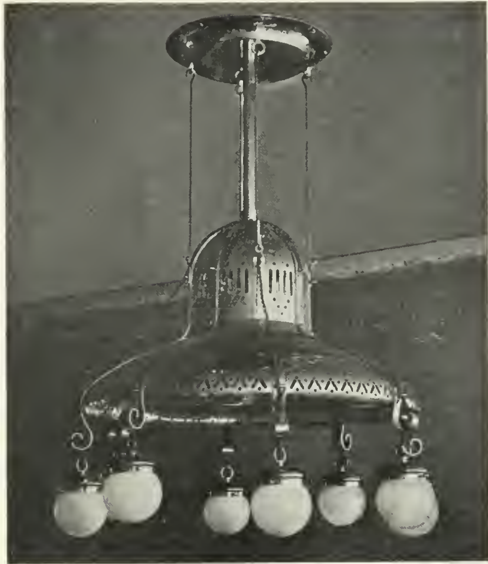
JAC. VAN DEN BOSCH, 1905 Afb. 17 — Geelkoperen klok en kaarsenstandaards.



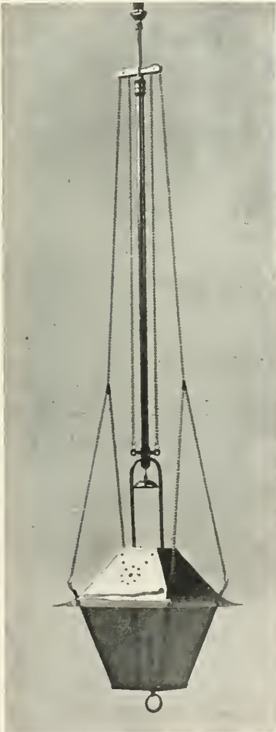
JAC. VAN DEN BOSCH, 1907. Afb. 18. — Inktkoker in tomback metaal.

cische families voor de historische stijlen der laatste eeuwen hebben behouden.

Van de charme en het elegante van een gebruiks-voorwerp uit dien tijd werd daar nog iets gevoeld, omdat het een plaats vond in de omgeving van menschen, in wier doen en laten nog een bepaalde



JAC. VAN DEN BOSCH, 1905. Afb. 19. — Koperen kroon voor electrisch licht.



JAC. VAN DEN BOSCH, 1902. Afb. 20. Gasganglantaarn.

stijl van leven bestaat. Dat ouderwetsch behagelijke, dat soliede degelijke, gaf den besteller van een nieuwe inrichting cachet. De salons van grootmama en mama bleven daarom hunne aantrekkelijkheid behouden.

Met het loslaten der uiterlijke verschijningsvorm eener bepaalde stijlperiode verviel voor velen uit de massa de maatstaf, die tot dien had gegolden. Niet dan schoorvoetend kwamen de menschen eens poolshoogte nemen van de pogingen, tot het maken van woninginrichtingen waaruit de tijdgeest meer zou spreken.

Zij, die zich het meest aangetrokken gevoelden vormden een kleine schaar. Hun steun kwam niet altijd voort uit de overtuiging, dat de aard van het nieuwe verre stond boven veel van het geïmiteerde oude, maar meer uit den drang, om te getuigen, dat het zich vervor-



JAC. VAN DEN BOSCH, 1907. Afb. 21. — Eiken buffet.

mende maatschappelijke leven ook daarin te herkennen was.

Belangstelling bestond er bij de intellectueelen, kennis en waardeering zijn daaruit gegroeid en al naarmate er uit dien kring naar voren kwamen, werd er gewezen op het verband, dat tusschen alle levensuitingen van onzen tijd valt aan te toonen. Nieuwe levensidealen tracht men te verwezenlijken en eens zal daaruit een maatschappij ontstaan, waarin de kunst weer zal worden saâm gebracht met veel waarvan zij thans vervreemd is.

Wij kunnen ons de eerste moeilijke jaren voorstellen die « 't Binnenhuis »



JAC. VAN DEN BOSCH. Afb. 22. — Damesbureau en bureaustoel.

moest doormaken, en de lastige vraagstukken indenken die van den Bosch werden gesteld. Niet transigeeren met beginselen, de bezoekers overtuigen en tot de erkenning brengen, dat met deze beginselen veel viel saâm te stellen, dat waardeering verdiende. Aan tact, beleid en overtuiging heeft het van den Bosch daarbij nimmer ontbroken.

Van een teruggang naar het oude systeem van werken, zal voor de toekomst geen sprake meer kunnen zijn. Naar aanleg en voorliefde zal men het oude uit bepaalde tijden bestudeeren, maar luisterend naar de gulden raad die

Dr. Cuypers liet schilderen op de tegelpaneelen van zijn woning in de Vondelstraat te Amsterdam ([1]), zal men de schoonheid in het oude trachten te ontdekken en waar zij ons aangrijpt, de oorzaken van haar ontstaan zoeken.



JAC. VAN DEN BOSCH, 1908. Afb. 23. — Mahoniehouten armstoel.

Van den Bosch heeft als zooveel anderen den wijzen raad van onzen ouden Meester niet in den wind geslagen en in de meubelen na 1900 zien wij een vasthouden aan de principen, waardoor vooral in de middeneeuwen en Renaissance schoone oplossingen werden verkregen en waaruit tevens zoo een groote kennis van het gebruikte materiaal spreekt. Zijn gezond denken deed hem bovenal met het doel en gebruik der dingen rekening houden en tengevolge daarvan komen soms zeer eenvoudige zelfs nuchtere oplossingen voor, maar ontstaan ook de zeer vernuftig samengestelde meubelen, wanneer b. v. aan meer dan een voorwaarde van gebruik moest worden voldaan. Bij zijn eerste meubelen dringt zich de samenstelling wel eens te veel naar voren, en zijn het ware bravourstukjes, om te laten zien hoe met weinig materiaal, dat overeenkomstig zijn eischen wordt toegepast een doelmatig meubel is te vervaardigen; dan weer is er een overdaad van de grondstof om daardoor, zonder het materiaal te krenken of tegen zijn aard te dwingen, bepaalde constructies mogelijk te maken.

Thans is tusschen beide uitersten evenwicht verkregen; en de meubels hebben niets verloren aan goede constructieve samenstelling, terwijl er gewonnen is aan goede verhoudingen en rust in de onderdeelen. Dit is niet

([1]) « Piet bedenckt het
» Jan volbrenght het
» Klaes en laekt het
» Och, wat maeckt het ! »



JAC. VAN DEN BOSCH, 1908. Afb. 24. — Ontvangkamer van den Heer J. Vis te Wormerveer.
Uitgev. in donker mahoniehout met rood paardenharen bekleeding.

alleen het geval bij de meubels, ook de voorwerpen in metaal vervaardigd vertoonen dienzelfden voortgang. De ontwerper heeft zich daarbij veelal ingehouden en zich niet laten meesleepen. Ziet men b. v. de eenvoudige lantaarns en kronen dan zijn de daaraan voorkomende vormen en verbindingen in overeenstemming met den aard van het materiaal. Het ijzeren wandarmpje fig. 15, vertoont ondanks de overeenstemming in samenstelling en bevestiging duidelijk de verschillen waardoor het zich onderscheiden moet van het koperen armluchtertje fig. 16. Ook de overige metalen voorwerpen verkrijgen een zelf-



JAC. VAN DEN BOSCH, 1908. Afb. 25. — Ontvangkamer van den Heer J. Vis te Wormerveer. Uitgev. in donker mahoniehout.

standig karakter en blijven door vorm en constructie getrouw aan de eigenschappen van goed- en waarheid in de bewerking.

In den arbeid van van den Bosch is aldus eene gestadige vooruitgang langs een vooraf bepaalden weg te constateeren. Hij heeft een positief stand-



JAC. VAN DEN BOSCH,
1908.

Afb. 26. — Theeschenkmeubel en lambriseering uit de ontvangkamer van den Heer J. Vis te Wormerveer. Uitgev. in mahoniehout.

punt tusschen de waarheid en goedheid ingenomen en door dit alleen kan de schoonheid ontstaan als de eenige belichaming dezer beide grondprincipen. Sedert v. d. Bosch directeur van « 't Binnenhuis » is, blijft deze rustelooze werker zich inspannen om de onderneming die een groot deel van zijne krachten vergt tot grooter vooruitgang te brengen en daardoor mede te werken aan de gestadige ontwikkeling der Nederlandsche ambachtskunst.

Zorgvlied (Dr.) H. ELLENS.



JAC. VAN DEN BOSCH

Afb. 26. — EIKENHOUTEN HUISKAMER

Met toestemming van den uitgever Julius Hoffmann te Stuttgart, overgenomen uit « Moderne Bauformen »





KUNSTBERICHTEN

(VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN)

UIT AMSTERDAM



RTI ET AMICITIÆ NAJAARS-TEEKENINGEN-TENTOONSTELLING Het lijkt mij een eigenaardig verschijnsel dat ook in de zalen der genootschappen de kunsthandel haar invloed zoo zeer schijnt te laten gelden, dat de buitengewone, de opluisterende exemplaren juist van haar afkomstig zijn. We waren het ontwend om Joseph Israëls, Willem Maris, Alb. Neuhuys, Voerman zich te zien verwaardigen om tusschen de teekeningen van Arti's leden te hangen. En nu, plots, dragen zij het gehalte van het geheel de hoogte in.

Minder echter, is het aangewezen, deze, zoo bekend aandoende, specima te bespreken, dan wel de rijen af te zoeken naar een nieuwe tevorentreding van nog niet zeer gearriveerde artisten, met graagte negeerend het vele, al te vele, dat op Arti doorgelaten wordt, hetwelk de zalen vol, te vol, en de indruk leeg, te leeg maakt.

En dan zijn mij, na Breitner die een *Artillerie* had waar waarlijk een zwier in de vlugge compositie is, een vlot teekeningetje dat in doen niet, maar in opvatting wel, even aan Rochussen doet denken, benevens een *Einde der kermis*, vol van beweeglijkheid, doorrijpt van kleurzwaarte, waar een grond, planken, een horizont bijzonder te bewonderen zijn; na Bauer, die twee heel goede, voor zijn doen, aquarellen heeft, in één is een sloot mooi samengehouden en is de bouw van een stad ruim en zwiervol geteekend, in de ander *Optocht* is de ruimte der straat uit groote lijnen geboren en is het droombeweeg van Oosterlingen gegeven tusschen de hoog' wallende gebouwen, na die, erkende meesters, waarbij ook Dysselhof te noemen is, al is hij hier wat al te Japansch om op eigen hoogte te zijn, zijn mij maar heel enkelen bij gebleven als iets waarlijk waardevols.

Een Veldheer! Nooit zag 'k van dezen, wat kleur aangaat (en stemming) zoo een fijn-tonige teekening! *Dooiweer*, schepen-donker, waterpaars, ijs, en sneeuw gevoelig aangedaan, ruim het barre land en dat alles onder en in een sfeer van paarsbruine, geelgrijze winterlucht, zoo ijl en zoo weeldevol, (als luchten immers altijd zijn?) dat het tezamen maakt een fraaie pracht.

Twee interieurs, die ons nóg frappeeren! Van Briët en Deutman. Briët's kleine stukje is overzwaar van kleur, allerleerst is de sombere, paarsbruine damp der diepe atmosfeer wazend om de in den droom verloren dingen van de binnenkamer, Deutman daarentegen heeft een opene, frankvrije toetsing, een mooie aquarel van *Geitenstal*, vooral de fond in kleur-doorwerktheid en de karakteriseerende teekening van lijnen om de geiten-lijven.

Bastert verrast door een niet nuchter gegeven, een wolklucht boven heel eenvoudig land, blauwe wattende wolken, het land grijsgroen, Lizzy Ansingh *de Oude Poort* een vlotte schets, Heyenbrock is nu goed, wijl hij geen belangrijke figuren in zijn teekening heeft, de paarse kolenhoop, de grauwe smook er boven zijn het fijnst in toon van zijn kolenput (Wales).

Martin Monnickendam heeft ditmaal een

vergissing begaan, noch ruimte, noch sfeer, noch samengebondenheid van kleur (waar het blauw uitslaat), noch klaarte van weergave zijn in zijn *Strijkje* te speuren, hoewel enkele dingen van typeerende caricatuur te waardeeren zijn.

Tholen is van een conventionaliteit in opvatting, plus een zwakte van slappe, nu ja, wel zachte kleur, die met de zwakte der teekening, de stukken veroordeelt.

Van der Valk forsch, Frouke Wartena gevoelig, van Wijngaerdt met een *Veenderij bij Amsterdam*, een heel goede teekening wat losse compositie, felle gele lucht, ruimte van het schuivende land, ligging van een bootje betreft.

En Willem de Zwart : robust, zwaar, grijszwart, en sterk karakteristiek.

Ziedaar al wat te oogsten stond op zoo'n groot veld.



WILLEM DE ZWART ♣ KUNSTHANDEL VOSKUIL-SPUI ☞ Robust, zoo van kleur als teekening, sterk, zwaar, fel, overtuigend, plastisch, boetseerend, smeuïg toetsend, voilà De Zwart! Kleur-intensiteit is het wezen zijner beste stukken. Zwaarder dan de Maris-tijd, zooals ook Breitner, Suze Robertson zwaarder zijn, niet met die fijnheid, is hij minder dan deze twee tijdgenooten schetsmatig impressionist, doorwerkt, met soms gelijke kracht, meer zijn verf dan Suze Robertson pleegt te doen. De donkerte der kleur wordt (te) vaak tot in 't zwarte opgevoerd, de zwaarheid der kleur is in verband met de meestal weinig ranke teekening.

De Zwart's plaats wordt duidelijker met deze expositie van vroeg-werk. Hij komt direct na Breitner en Witsen aan dien kant te staan, is nu zonder veel bedenkens boven Tholen, boven Bastert, boven Arntzenius te stellen. Zóó met een kracht kleur te geven vermogen zij zelden, zóó te doordringen van al de heerlijkheden die in keur geborgen zijn een stilleven, een landschap, behalen zij niet. Kleur in al zijn uitbundigheid, zijn wellustigheid, zijn brand, doordavert het krachtrijke *Stilleven* van vruchten, waar de meloen oranje gloeit en het bord blauw ultramarijn blinkt en de stoffen zwaar zijn van lichthelle en schaduw-verdonkerde kleurgeweldigheden.

En meer dan kleur, ook ruimte, bouw, teekening, vastheid van toets, alles, alles is in de fijnprachtige *Zanderij*; schepen, zand, strakke lichtblauwe lucht, (de schepen donker, het zand bruin), vet getoest en dan geglaceerd, ingevreven, ingeborsteld, dat 't tot in de nerf substantie kreeg. En de planken naar de schepen vlot, rank, vast gestreken, met enkele halen het gladstrakke plankhout in het rimpelend zand. Zwaar de schaduwen naast de zonhelligheid. Aquarellen werden getoond, vol van de overgieting der kleurenweelde, volgevoerd zat! Pittig, vast, zuiver en zwaar.

Eén zeestukje was er, ('n Mesdag compositie!) Maar zóó prachtig de rijpheid van alle nuancen in de bruingroen-grijze toon, en bewogen gegeven, zwierig geteekend de stormzee, vast (te zwaar?) de grijze, donkere wolklucht, zuiver het scheeve schip op de golven.

Er zijn hier mindere, er zijn van hem bekend nog wel véél mindere dingen, maar als geheel was deze tentoonstelling hem daarom zoo noodig omdat het fraaiste dat zij gaf bleek onder het fraaiste van onze school te behooren.



HET PORTRET ♣ LARENSCHE KUNSTHANDEL, AFD. AMSTERDAM ☞ Het kan zijn dat het *Onderwerp* er weinig toe doet, dat het er niets toe doet, kan niet zijn. En áls er dan verschil in belangrijkheid van onderwerp bestaat, is dan niet het *Portret* het hoogste van al. Is niet een Mensch schilderen eigen menschelijkheid geven van anderer menschelijkheid. Is niet een Mensch schilderen, maken het leven in 'n oog, een blijheids wereld als 'n hemel en een leedsafgrond als een zee, en is niet een mond schilderen, leven geven van veel bevende hartstochten en veel krampend leed? Zoo als een menschenoog ons belangrijker is als een koeie-oog, zoo is het portret eigenlijk méér dan het koeien-schilderen.

Het staat in Holland, getuige al deze zalen vol, nog maar treurig met het speuren van

menschelijkheid achter ziende oogen en sprekende monden. En ware het niet dat de portret-tentoonstelling in de Rotterdamsche Kunstkring anders had geleerd, wij zouden denken dat menschen geen menschen konden zien in dezen tijd. Ik krijg een gevoel of ieder, die, behalve zijn gerenommeerde, of niet gerenommeerde, sujetten als boerinnen bij 'n glanzende tafel, al of niet met 'n kind, landschappen, koetje links, koetje rechts, boomen, met of zonder water, en wat dies meer zij aan geëikte Hollandsche onderwerpen, ook wel eens een portret schilderde nu hier maar door de jury gastvrijheid is verleend. Deze tentoonstelling laat, (heel enkele uitzonderingen) het minste zien wat op portret-kunstgebied bij ons gemaakt wordt. En het doet pijn, waar we gaarne willen weten dat onze Maris-tijd, wat landschap betreft, waarschijnlijk de Oude Hollanders overtreft, wij tot de onafwendbare overtuiging moeten komen dat, wat portret betreft, wij zoo gansch achter staan bij onze groote voorouders.

Het is in Holland een armelijkheid !

Niet de Israëlsen, niet Toorop, niet Veth, om drie uitersten te noemen.

Maar wel de bende minderen, als zij zich aan menschen waagden. Deze tentoonstelling is hoogst merkwaardig, zij laat ons onze arme menschelijkheid beschouwen.

Nietzsche heeft eens gezegd dat een wereldreiziger nergens zoo schoone en zoo leelijke plekken zal aanschouwd hebben als die van 't menschelijk gelaat, wat de schilderkunst van 't gelaat betreft, nergens zoo leelijke plekken als velen dezer !

De heel enkele uitzonderingen ? Buiten en boven alle beschouwing het portret van Matthijs Maris uit 't Rijks-Museum, door den eigenaar in bruikleen gegeven. Het stille vrouweportretje, met de groote oogen, die wel waarlijk een troebele zee van leed zijn, met de zachte mond, de witte bloesems en de teedere handjes, die een wonder van leven zijn, dat alles is niet in de kader van het overige te brengen.

Een goed portret is van Prof. Van der Waay te vermelden. De kop vrij gezet op het doek, de toets is lenig gebleven, het haar fraai grijs, de huid substantieel, vol, bruinig, maar vleesch, enfin vlot en vlak geschilderd, honderd maal beter dan 't meeste dat van der Waay gewoonlijk vertoont.

Arntzenius, een lichtende kop van oude heer tegen groene fond. Te hard zoo 'n ongeglaceerd puur wit van de boord. Reikt ook niet diep aan innerlijke schatten Cohen Gosschalk zond portret van W. Steenhoff met wel het uiterlijk ruigbarsche, innerlijk zachte van dezen criticus er in, Monnickendam, die boven 't geheel uit komt door veel meer technisch kunnen, door pracht van coloriet en zware glacis-peinture, niet uitsteekt in reikingen, hoog, van den geest.

Laguna zond Domela Nieuwenhuis, frank gebouwd de figuur op het groote doek, met rauwheden in de fond, Smissaert wel gevoelig, Mevrouw Stork-Kruyff verraste met iets gevoeligs dat tevens knap was, Pieters levendig en oppervlakkig, Rueter juist het tegendeel, Deutman, ditmaal zeer goed, het rustige zitten van de zwarte figuur tegen de bruine fond, Lizzy Ansingh, klein fijntjes getoetst, een kop van burgerlijke aristocratische dame met het onhandige kijken er heel goed in gegeven, een schets-zelfportretje van Isaac Israëls met allerlei grijzen fijn naast elkaar, Mevr. Th. van Duyl-Schwartze, die in dit milieu als een der kranigsten moet erkend dank zij virtuositeit en handigheid, dank zij chicque voordracht. Al dezen, die niet veel uiteen weken, genoemd, om te komen tot één die hier heelemaal niet hoort, een mensch, die menschelijkheid wil schilderen, Jan Sluyters, die schilderen wil op nieuwe Fransche, eigen, wijze, wiens aangeboren handigheid hem met die techniek in de steek laat, maar die méér geeft dan anderen leven, innerlijk leven, iets van het onbeweetbare dat achter oogen, in lippen, om handen leeft, iets van dat achter de verf moet beven, leven !

CONRAD KIKKERT.





UIT ANTWERPEN

ZAAL FORST ✣ TENTOONSTELLING VAN SCHILDERWERK VAN EVERT PIETERS EN EDGARD WIETHASE EN VAN HET BEELDHOUWWERK VAN EMIEL JESPERS ✣ OKTOBER 1908



IETERS en WIETHASE behooren beide tot de goede schilders. Ze bezitten beide vele kwaliteiten, die ze behoorlijk weten te doen gelden en in hun werk vinden we noch zwakheden noch naieveteiten der techniek. Niettemin is geen enkele dezer eigenschappen uitblinkend, hoewel ze vaak het uiterste ontwikkelingspunt, waarvoor ze vatbaar zijn, bereikt hebben.

Eén enkele uitstekende hoedanigheid zou ze met het merk van kunstenaar stempelen. Bij gebreke daarvan zijn ze thans niet meer dan twee goeie schilders.

Op dit eene punt zijn we het gelukkig allen eens, dat ieder schilder van het landschap, dit landschap op een hem eigen wijze moet zien, persoonlijke takt moet bezitten in 't vinden van zijn harmonieën of in ieder geval een verbeelding die dichterlijk is. Anders blijft hij niettegenstaande alle mogelijke goede eigenschappen banaal en zijn werk draagt geen eigen stempel.

Onlangs heb ik in de Kempen heerlijke landschappen gezien : roode, gele, gouden. Ze dankten die bekoring vooral aan het teeder-sappige van de vochtige atmosfeer. Wiethase zag diezelfde landschappen. Hij heeft hun schoonheid en het fijne samenstel van hun lichtspel gevoeld, maar ik, de beschouwer zelf, moest hun den toover van het leven geven. Niets in de landschappen van dezen kunstenaar kenmerkt den eigenaardigen geest, die elk hunner onderscheidt. De schilder heeft geen ziel gelegd in die schoone verbindingen van lijnen en kleuren en er niet die uitdrukking aan gegeven, waardoor ons zijn menschontroering werd geopenbaard. Want 't laat ons alles wel beschouwd, vrijwel koud om in een suffedulfe zaal de koel-fysicke weergave te vinden van een landschap, waarvan we gisteren zelf deel hebben uitgemaakt. Goed landschap schilderen is inderdaad een zeer moeilijk werk. Een eerste vereischte is een uiterst verfijnde cultuur, een beschaving, even rijp als die van den lyrischen kunstenaar of den dichter. Wiethase is in het volle bezit der spraakkunstige regels en hij voelt de natuur. Maar nu moet hij zich nog boven de natuur verheffen — er boven uitstijgen als 't ware. Later daalt hij dan weer tot haar neder, treedt er binnen, maakt zich één met haar. En dan eerst ondergaat hij er van de ware bekoring.

Zijn *Herder* en *Boschkant* zijn overigens voldoende bewijs voor de eigenschappen, die ik hierboven in hem geroemd heb.

Er lag een waas van dichterlijkheid over de *Eendenpoel* van Evert Pieters en zijn *In Moeders afwezigheid*, is van techniek heel eigenaardig. De drie kinderen zijn inderdaad heel schilderachtig geschilderd. En ook voor zijn *Moestuin* heb ik veel gevoeld. Maar toch zijn zijn kleuren tamelijk wrang en hard, vooral op die doeken, waar bruinen en gelen overheerschen.

Emiel Jespers is een van die beeldhouwers wiens werk niet meetelt in de kunst-evolutie. Hij is als de vlijtige student, die als volwassen man nog als student te werk gaat. Deze beeldhouwer maakt een zeer wijs en verstandig gebruik van alle mogelijke regulaties en reglementen en bezit een volmaakt beheerschte beschikking van alle hulpbronnen der techniek. Maar het blijft alles ijzig koud en zijn portretten zijn welgelijkend genoeg om de kruidenier in verrukking te brengen, maar het karakteristieke der gezichten wordt onherkenbaar in zijn peuterige bewerking der details.

Maar hierom zijn dergelijke beroepsbeeldhouwers weinig bekommerd !

Zijn *St Janneken* was ontegenzeggelijk met groote knapheid gemaakt. Zoo op de manier van een heel bekwamen leerling. Maar het beantwoordt helaas niet aan eenige voorstelling, die men zich van dezen heilige maken kan.

J.





ZAAL FORST ♣ TENTOONSTELLING VAN SCHILDERIJEN EN TEEKENINGEN, ROESSINGH EN LEMMERS ♣ 31 OCT.-9 NOV. — Deze twee kunstenaars maken beide hun *fort* van de bevallige lijn. Ze zijn niet oneindig verheven boven anderen, die minder aantrekkelijk zijn dan zij, maar hun werk is niettemin uitstekend geschikt om een ontvangkamer of boudoir te versieren.

Het springt in 't oog dat deze schilders voortdurend bekommerd zijn geweest hoe 't best aan de eischen van een *tableau de chevalet* te beantwoorden. En dit was hun recht. Enkel zou het dan noodig zijn dat de salons waarvan ze droomden, het eigendom waren van lieden van gekuischten smaak. Anders ware het een ijselijke gedachte in welke diepten ze zouden kunnen vallen !

Aan Lemmers zou ik een voornaamheid in zijn koloriet toewenschen, gelijk aan zijn verfijnden smaak bij de keus zijner sujekten. We merken duidelijk op zijn streven naar harmonie maar ze verwart zich al te vaak in bonte kleuren. Dit is geenszins omdat ik opzie tegen een sterk geprononceerden toon, want met zijn *Robe Chinoise*, was ik zeer ingenomen.

Dit héél fel émail-achtig Limoges-blauw, gepaard aan heftig-gele oranjes, is zeer moeilijk in het gebruik. Maar Lemmers heeft er partij van weten te trekken op waarlijk geestige wijs. De *Cigaret*, van een geheel tegenovergesteld effekt, geheel in doffe, doode kleuren, toont ons een teederder zijde van zijn talent. Men kent die harmonieën van *Vieux-rose*, van licht ontkleurd havanna, van reseda, maar deze hier zijn samengesteld en verbonden met buitengemeen subtiele terughoudendheid.

Zijn portretten staan ongetwijfeld boven den norm.

Een heel kostbaar klein werkje van den heer Roessingh, heet *de Gast*. Heel stijfjes en onbeholpen zit hij daar, een soort van magere, gele boer, met den rug harkerig vlak tegen den stoel geleund, de voeten naasteen, de hals ganschelijk ongebogen, de neus een beetje vooruit, de pet op 't hoofd. Het is noch een koopman, noch een kleinhandelaar van een dorp. Maar ongetwijfeld is het een declassé en vermoedelijk een idioot. En wij denken aan den een of anderen onwelkomen gast, die toch niemand erg in den weg zit en die, zonder er bewust van te wezen, allerhande venijnige gezegden en stekelige opmerkingen verdraagt. Maar toch hoe prachtig lost hij uit tegen dien donkeren grond ! Hij vertoont zich in profiel. De teekening is treffend, evengoed van intentie, als uitstekend uitgevoerd. Een andere teekening *Le Sire de Maldeghem*, is prachtig.

De kleine Nieuwsgierigen, zijn vier kinderkopjes vóor een open venster en drie kleine, ronde wolken in de rein gevaagde lucht boven hun hoofdjes. Die zeven rondjes kijken door een venster en dat zijn de nieuwsgierigen — uitstekend uitgevoerd !

Alles wel beschouwd twee kunstenaars, die zich moeten beperken, niet in het vervaardigen van *tableaux de chevalet*, maar om die te schilderen voor zekere milieux, die zich héel licht tevreden kunnen stellen, met hetgeen hun door lagere talenten geboden wordt.

J.



UIT BRUSSEL



UNION — Alweer een nieuwe Kunstkring van schilders en beeldhouwers heeft het winterseizoen, waarin de salonnetjes van allerhande soort elkaar zonder rustpoozen opvolgen, geopend, met een lief, braaf, zoetsappig, middelmatig expositietje, dat het hart van den braven burgerman Grévy zou hebben verheugd. — Grévy, in zijn kwaliteit van president der Fransche republiek, had een uitnoodiging ontvangen om 't een of ander onbeduidend klein salon te Parijs te openen ; bij welke gelegenheid hij met genoegen uit den mond van de inrichters vernam, dat in genoemd lokaal de superieure werken zeldzaam waren, maar dat het meerendeel zich onderscheidde door een aangename middelmatigheid. « A la

bonne heure » zei Grévy « pas d'œuvres supérieures, mais une bonne moyenne, c'est ce qu'il faut en temps de république ». Bij gevolg hebben we in de *Union* nergens uitstekende punten kunnen ontdekken. Het middelmatige heerschte en overheerschte. Over 't algemeen hebben we den indruk gekregen dat we dit alles alreede en alreeds te veel hadden gezien.

Er waren echter enkele gunstige uitzonderingen. Noemen we o. a. Jean Colin, die met zijn *Attitude*, een mooie vrouwelijke aktstudie had tentoongesteld, Jules Potvin, de vervaardiger van een *Vieille Porte*, die veler oogen tot zich heeft getrokken, teekeningen van Xavier Havermans, landschappen van Jules Merckaert — die reeds een meester is en wiens factuur, vroeger tot in het brutale krachtig, zich in den laatsten tijd wonderlijk verinnigd heeft en verzacht.



IN DEN KUNSTKRING — HENRI BONCQUET — De Cercle vereenigde een serie werken van dezen stoeren West-Vlaamschen beeldhouwer, die ontijdig is gestorven op het oogenblik toen hij zich als een meester openbaren ging. En in de hier tentoongestelde werken, toont hij ons hoeveel hij reeds had bereikt. Groote eerlijkheid in de factuur, groote adel in de omtrek der lijnen, die voldoening aan al de eischen der beeldhouwkunst met een loffelijk streven naar modernisme en het nieuwe en allernieuwste verbinden; een uiterst aantrekkelijke vermenging van teederheid, kracht en innig en diep gevoel. Zijn *Tourment d'Amour* o. a., is een werk dat reeds lang door een onzer musea zou moeten aangeworven zijn.

Eveneens hebben we groote bewondering gevoeld voor eenige meer banale ontwerpen, die door de liefde voor het laag bij het grondsche genot waren geïnspireerd en hebben we o. a. den ontroerenden indruk ondergaan van *le Destin*, een werk van aangrijpende schoonheid, waarin de kunstenaar, die een leven van moeite en strijd heeft geleefd, van veel teleurstelling en veel lijden, zijn eigen noodlot verzinnelijkt heeft en dat als aangewezen schijnt om de plek aan te duiden, waar hij op de begraafplaats te Elsene rust.

G. E.



UIT DEN HAAG

HAAGSCHE KUNSTKRING —



OVER wat deze vereeniging door middel van een kernachtig geteekend affiche van Henricus beloofde, bleek bij bezichtiging niet veel gehouden te zijn. De collectie Fransche kunst toch, in hare lokalen uitgestald, was van een zeer middelmatig gehalte; slechts enkele vluchtige schetsen van Daumier, Monticelli en Ziem waren interressant; echter niet zoo belangrijk, dan dat ze de geheele collectie konden redden. Jammer dat het Kringbestuur er niet in geslaagd is eene betere veszameling bijeen te brengen, daar de noodzakelijk te maken onkosten zulk een tentoonstelling niet loonen.



BIJ SCHÜLLER — Bij Schüller zijn eenige etsen ondergebracht van Mej. Etha Fles te samen met houtsneden en etsen van Veldheer. De eerste is geheel en al impressionist, volgelinge van de groote Haagsche school; de tweede, niet tevreden met het spoor van groote voorgangers te betreden, verdiepte zich in de pittige oud-Hollandsche graveerkunst, en haalde van meet af aan, dit kernachtige handwerk uit den doode weer op. Daar, waar hij het minst op verfraaiing bedacht was, in de zuiver lineaire gravure is hij op zijn best. Daar komt het essentieele der « derbe » stugge houtsneekunst het meest tot haar recht.



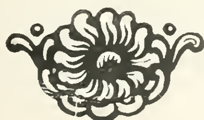
BIJ GOUPIL — In navolging van Mevrouw van Alphen heeft nu M. Verschoor zijne collectie schilderijen voor eenigen tijd uit de intimiteit van zijne binnenkamers in het groote licht der expositiezalen geplaatst. Deze prachtcollectie, bestaande uit hoofdzakelijk Fransche en Hollandsche kunst,

bevat een reeks meesterstukken van Jacob Maris, als daar zijn *De Molen, Het maanlandschap* en *De Brug*, zoo algemeen door reproducties bekend. Van Thijs een klein interieur uit Duitschland, van Corot eene bijzonder blanke studie, en dan een fijn, bergachtig landschapje van Diaz. Behalve het groote doek van Breitner, — twee trekpaarden tegen een achtergrond van huizenbouw, sterk van realiteit, maar wat stroef van schildering, een pracht van een Monticelli, een landschap, zonder stoffage, in een roomkleurig emailachtig gamma, van een kleurenweelde en toonzuiverheid als maar zelden aanschouwd wordt.

Het is een gelukkig verschijnsel dat er nog collectioneurs te vinden zijn, die trachten het groote verlies, dat ons land geleden heeft door het verdwijnen van de collectie van Eeghen, zij het dan ook tijdelijk, op dusdanige wijze te vergoeden.

MAURITSHUIS — Van Hals is hier in bruikleen ontvangen het conterfeitsel van eenen echten strandjutter, eenen lachenden schavuit geschilderd tegen een achtergrond van duinen. Het is niet in den laatsten tijd van den grooten meester vervaardigd, daarvoor is de toets niet malsch, niet smedig genoeg. De teekening is te geserreerd, te hard, maar met onwijfelbaar vaste hand op het doek gezet. In het groot doet het denken aan eene soortgelijke voorstelling uit het Antwerpsch museum, toch gevoeliger behandeld, meer schets gebleven. Voor het Mauritshuis ware het te hopen, zoo deze kant van Hals talent, en wel zijn meest karakteristieke, hier voor goed een plaats mocht vinden, daar wel zijn deftig portrettengenre hier is vertegenwoordigd, maar nog niet dat, hetwelk de gulle lach zoo meesterlijk uitbeeldt.

G. D. GRATAMA.





UIT ST. PETERSBURG



TENTOONSTELLING VAN OUDE KUNST IN HET GEBOUW DER KEIZERLIJKE MAATSCHAPPIJ TOT AANMOEDIGING VAN SCHOONE KUNSTEN — Den 7/20 November werd er in de zalen der « Keizerlijke Maatschappij tot aanmoediging van Schoone Kunsten » een tentoonstelling geopend, ingericht door het tijdschrift « Staryé Gody » (Vervlogen Jaren) met den stichter-hoofdredakteur Pieter de Weiner aan het hoofd.

De tentoongestelde werken zijn uit privaat verzamelingen in Rusland afkomstig of uit paleizen, die bijna ontoegankelijk zijn voor het publiek. De stukken zijn nooit op eenige andere tentoonstelling geweest en het is overigens de eerste in dien aard die in Rusland werd ingericht, want op die van 1905 in het *Taurische Paleis* waren enkel portretten.

Onder de Nederlandsche meesters ontmoeten we de namen van Rubens, van Goyen, N. Maes, S. Koninck, Terborch, de Ruisdaels, Gossaert, den Meester van den Dood van Maria, J. Bosch, B. van Orley, H. Bles, Rembrandt, Siebrechts, Teniers, G. Flinck, Barthel Bruyn, Hobbema, Cuyp, Jordaens, Troost.

De Italiaansche, Spaansche en Fransche scholen zijn eveneens goed vertegenwoordigd; verder is er een reeks teekeningen, waaronder 8 portretten van Clouet en eenige meubelen, bronzen en tapijten.

We hopen later nog uitvoeriger op het Nederlandsche werk op deze tentoonstelling terug te komen.



KUNSTVEILINGEN



VERKOOPING DER WERKEN VAN PIET VERHAERT — ZAAL FORST — 17 NOVEMBER 1908 — Het was in meer dan één opzicht belangwekkend, om de werken van den onlangs overleden

schilder hier vereenigd te zien. Verhaert was een der zeer merkwaardige discipels van Verlat, die helaas, zeldzaam geworden zijn. Door het woord *discipel* geven wij niet te kennen, dat Verlat den schilder opleidde, maar dat het Courbet's voorbeelden waren, die hem het meest troffen. Zijn trant verraadt zijn bewondering voor de heftige werkwijke van Verlat en Courbet — die, ten hunnen tijde, revolutionairs waren. Maar om Verhaert's manier ten volle te begrijpen, moet men denken aan zijn onaantastbare bewondering voor den grooten Leys — wat ook het thema was van de weinige lessen, die wij van hem destijds in de Antwerpsche Academie volgden. En de invloed van dezen meester doet zich heilzaam op den schilder gelden, verzacht en veredelt als het ware zijn visie.

Bij deze twee invloeden valt nog die van het pleinairisme te voegen, en van de jongere landschapschilders. Uit dit alles was een zeer merkwaardige persoonlijkheid te voorschijn getreden, van huis uit bezield met liefde tot zijn geboortestad, vol belangstelling voor het leven aan de haven en aan de boorden der zee.

We vermelden hier de merkwaardigste werken met de daarvoor op de verkooping geboden prijzen :

Zoute Polder, fr. 450 ; *De Daken*, fr. 360 ; *Het hoofd van 't gezin*, fr. 2000 ; *Binnenhuis*, fr. 575 ; *Daken onder den sneeuw*, fr. 260 ; *Zierikzee*, fr. 750 ; *De huishoudster*, fr. 380 ; *Oude Haven van den Doel*, fr. 280 ; *Het Veerhuis*, fr. 150 ; *Oude Vischmarkt*, fr. 150 ; *Aardappelenoogst*, fr. 220 ; *Blauw binnenhuis*, fr. 625 ; *Rust der maaiers*, fr. 1150 ; *Omstreken van Dordrecht*, fr. 420 ; *Moestuin*, fr. 300 ; *Achter de hoeve*, fr. 625 ; *De Aardrijkskundige*, fr. 280 ; *Uylenspiegel*, fr. 6000 ; *De Haven van Zwartewaal aan de Maas*, fr. 2100 ; *Droomerij*, fr. 280 ; *Achter-winkel*, fr. 400 ; *Oude haven van den Doel*, fr. 310 ; *Oude jongman*, fr. 200 ; *Het Minnewater*, fr. 725 ; *Vóór het maal*, fr. 500 ; *De stopster*, fr. 260 ; *De kaartlegster*, fr. 1200 ; copie naar een ouden Hollandschen meester, fr. 450. — Het *Portret der moeder van den kunstenaar*, in zekeren zin zijn meesterstuk, werd door enkele vrienden van den overledene ingekocht, ten einde het niet in vreemde handen te laten overgaan.

De totale opbrengt der verkooping ging de fr. 30.000 te boven.

J.



BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN



GAZETTE DES BEAUX-ARTS — Het *Augustus*-nummer bevat o. a. een artikel van Emile Berteaux over het mauzoleum van Koning Karel III van Navarre, die in 1426 stierf. Dit mauzoleum in de Kathedraal te Pamplona is van zeer groot belang voor de Europeesche kunstgeschiedenis der middeleeuwen. De schrijver bespreekt o. a. het verband van dit werk met Vlaamsch-Bourgondische beeldhouwkunst.

In het *September*-nummer schrijft F. de Mély over naamteekeningen op werken van Vlaamsche primitieven. Den geldwisselaar en zijn vrouw van Quinten Matsys in het Louvre besprekend, wijst hij er op dat de signatuur op dit werk tot heden onnauwkeurig bekend was. De schrijver bestrijdt de veel gehoorde bewering, dat de primitieven hun werk gewoonlijk niet teekenden.

Het *October*-nummer brengt onder meer een opstel van M. Gomez-Moreno over een rijke verzameling vijftiende-eeuwsche Vlaamsche kunstwerken in de Koninklijke Kapel te Grenada, die tot heden slechts aan weinige bevoorrechten van aangezicht bekend waren. Carl Justi o. a. had er aandacht aan gewijd ; maar de bedoelde verzameling, overgebleven uit het kunstbezit van Koningin Isabella was tot heden niet systematisch bestudeerd, veel minder nog was er gelegenheid geweest de kunstwerken te reproduceeren.

Een triptiek van de Kruisiging — door Justi aan Dirk Bouts toegeschreven, terwijl de schrijver hier meer aan Albert van Ouwater meent te mogen denken, — verder werken van Memlinc, Dirk Bouts, Rogier van der Weyden e. a. worden door den schrijver meer uitvoerig behandeld.

Portret mijner Moeder op 60 jarigen leeftijd

PIET VERHAERT: PORTRET ZIJNER MOEDER.





THE BURLINGTON MAGAZINE

De redakteur Holmes bespreekt in het *Augustus*-nummer opzienbarende Amerikaansche kunst-aankoopen van eenigen tijd geleden, waarbij eenige voortreffelijke werken van Rembrandt en van Dyck naar de nieuwe wereld verhuisden. Het opzienbarendst was de verkoop van Lord Ashburton's op de Londensche Rembrandt-tentoonstelling zoo hoogelijk bewonderde zelfportret van den schilder. De genoemde Engelsche edelman verkocht het vorig jaar niet minder dan 69 kunstwerken uit zijn bezit, waaronder vijf Rembrandt's (het zelfportret inbegrepen). Een ook hoogst belangrijke aanwinst voor het Amerikaansch kunstbezit waren de prachtige van Dyck's uit Genua, waarmee de verzamelingen — Widener en Frick werden verrijkt.

Deze van Dyck's vindt men in het *September*-nummer gereproduceerd.

In het *October*-nummer bepleit de redakteur het goede recht van den veelbesproken aankoop van een groot familieportretstuk door Hals ten behoeve van de National Gallery. Deze aankoop werd in Engeland namelijk door sommigen afgekeurd, omdat de aankoop-fondsen, door de belangrijke som voor den Hals gevorderd, nu eenigen tijd zijn uitgeput. Prof. W. Martin bespreekt eenige Hollandsche schilderijen in Amerikaansche kollekties, waarvan in het eerste deel van La Farge's Noteworthy Paintings in American Private Collections geen melding werd gemaakt.

Verder vermelden wij notities van Sir Martin Conway over eenige Rembrandt-teekeningen en van Mr. Leveson-Gower over zilveren vaatwerk vroeger aan de Engelsche kerk te Delft behoord hebbende.



ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST

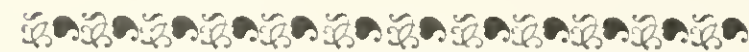
Het *October*-nummer geeft als buitentekstplaat een gevoelige ets van Peter Halm naar het portret van den donateur op het Genter altaar der van Eyck's. Hans Naumann bespreekt de schilderijen-verzameling van den Graaf Schall-Riaucour op het kasteel Gaussig in Saksen, waar Vlaamsche en Hollandsche kunst vertegenwoordigd zijn, het belangwekkendst door een oude vrouwe-portretje uit Rembrandt's vroegsten tijd, vermoedelijk zijn moeder voorstellend. Ook een ander vrouwe-portret ging voor een Rembrandt door, maar is ook volgens den schrijver niet van hem, hetwelk zelfs op de reproduktie in de Zeitschrift zichtbaar genoeg is.



DIE KUNST

In het *September*-nummer spreekt Ernst Schur zijn bewondering uit voor van Gogh's brieven, waarvan een bloemlezing in Duitschland nu al een derde druk heeft beleefd.

C. G.



THE KOKKA ❧ AN ILLUSTRATED MONTHLY JOURNAL OF THE FINE AND APPLIED ARTS OF JAPAN AND OTHER EASTERN COUNTRIES ❧ THE KOKKA C[o] ❧ TOKYO ❧ MART. NIJHOFF, DEN HAAG.

Dit sinds 1889 verschijnende tijdschrift, is zeker wel in staat onze reeds eenigzins verminderde belangstelling in Japansche kunst gaande te houden. Vooral omdat het zulke voortreffelijke reproducties geeft, van schilderijen, teekeningen sculptuur en kunstnijverheids-voorwerpen, van voornaam gehalte, berustende in tempels en particuliere verzamelingen.

In het Februari-nummer komt o. a. een uitstekende reproductie voor naar een makimono, een tafereel uit de sage van Shighi-san, toegeschreven aan Tobu-Sòjyô Gakouyou (1053-1140), en berustende in een tempel te Yamato. Deze kleurenhoutsnede-reprodutie, ongeveer op een vierde der ware grootte uitgevoerd, maar is ondanks de kleine afmeting nog zoo waardevol van kleur en scherp van uitdrukking gebleven, dat zij welhaast onverbeterlijk mag heeten. Ditzelfde kan gezegd worden van een nog meer gereduceerde, gelijksoortige weder-gave naar een kakemono van eenen Chineeschen kunstenaar Tchèng Tzou-tchao, portret van een filosoof onder een pruimenboom. Nergens vindt men een minder verzorgd

gedeelte of een plek waar de soms op en naast elkaar komende vele kleurplaten niet sluitend zijn gedrukt, tot zelfs de kleine bloem- en bladvormen en ook het voor onze begrippen relatief kleine figuurtje van den geportretteerde zijn onberispelijk van vorm en uitdrukking gebleven.

Ook de op het voorname Japansch gedrukte lichtdrukken toonen dat de Japanners niet slechts meesters zijn in de houtsnede, maar dat zij ook in de moderne reproductietechnieken thuis zijn. In hun aangeboren artistieke begaafdheid en in hun uiterst subtiele en geraffineerde werkwijze bezitten zij voorzeker de kwaliteiten voor de richtige uitoefening dezer dikwerf onoordeelkundig en ongevoelig beoefende fotographische drukprocedés. Dat zij zich daarbij niet te ver van honk moeten begeven, spreekt vanzelf.

De platen worden behalve door korte verklaringen in het Fransch, begeleid door een meer uitvoerige en duidelijk gedrukte tekst in het Engelsch.

Alles bij elkaar genomen een uitgave die men elke maand met verlangen te gemoet ziet.

de R.





INHOUD VAN DEEL XIV

(ZEVENDE JAARGANG — TWEEDE HALFJAAR — 1908)

KUNSTBERICHTEN

BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

PLATEN

N. B. De cijfers met * gemerkt geven de bladzijden aan tegenover dewelke de platen buiten tekst moeten tusschengevoegd worden.

Tekstversiering in hout gesneden door Ed. Pellens.
Omslag in hout gesneden door G. W. Dijsselhof.



GEDRUKT DOOR
J.-E. BUSCHMANN
TE ANTWERPEN.

